



Universidade Federal de Sergipe  
Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa



Programa de Pós-Graduação e Pesquisa em Psicologia Social  
Mestrado em Psicologia Social

ALDO REZENDE DE MELO

**PSICODRAMA E SEU DIONISISMO: PERCURSOS DE UMA CLÍNICA  
DESVIANTE**

São Cristóvão – Sergipe  
2015

ALDO REZENDE DE MELO

**PSICODRAMA E SEU DIONISISMO: PERCURSOS DE  
UMA CLÍNICA DESVIANTE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social do Centro de Ciências de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de Sergipe como requisito parcial para obtenção de título de mestre em Psicologia Social

Orientadora: Liliana da Escóssia Melo

São Cristóvão – Sergipe  
2015

## **COMISSÃO JULGADORA**

Dissertação do discente Aldo Rezende de Melo, intitulado: **Psicodrama e seu dionisismo: percurso de uma clínica desviante** julgada em \_\_\_\_\_, pela Banca Examinadora constituída pelos Professores Doutores:

---

**Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>a</sup>. Liliana da Escóssia Melo**

---

**Prof<sup>º</sup>. Dr<sup>º</sup>. Marcelo de Almeida Ferreri**

---

**Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>a</sup>. Michele de Freitas Faria de Vasconcelos**

---

**Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maicyra Teles Leão e Silva**

## **Agradecimentos**

Grande gratidão aos ventos e sóis que me guiaram até esse caminho, onde o falcão, saber popular, encontrou a águia do conhecimento para voarem juntos.

Aos ancestrais, que nunca fizeram um mestrado, mas abençoaram essa trilha.

A minha avó Elda, a qual a saudade se fez presença em muitos momentos dessa dissertação. Amante da arte teatral, gratidão eterna por ter me levado tantas vezes para o Centro de Criatividade, por ter me iniciado nas artes dramáticas sem que soubesse, nas tardes quentes da nossa infância e que me disse sempre, paradoxalmente, que seria um “doutor”.

Aos meus pais, iletrados, que lutaram para que eu aqui chegasse, preenchendo minha alma de sementes de esperança, amor e cuidados.

A Helen, pelo amor.

A Liz, pela quietude e carinhos teimosos que encheram de significados e pausas doces, essa dissertação.

A Liliana, pelo olhar, cuidado, amor e saída da zona intelectual e afetiva de conforto para operar tantos lindos desvios.

A Maicyra, pelo tanto de vida que já temos.

A Marcelo, por tatuar em mim a importância dos bastidores da pesquisa e ensinar a matemática quântica na qual “um mais um”, se tratando de filhos, é mais que dois.

A Michele, pelo corpo-água, pelo abraço sal e onda-desvios que me carregaram para o não-lugar.

A Cybele Ramalho por toda poesia e maternagem.

A Mariane e Priscila Batista, pela plurigrafia que escrevemos na nossa história.

A Ila, pedaço de estrela, pelo amor e pela vida que acendeu.

## **Resumo**

O objetivo desse trabalho é analisar recortes da trajetória de produção de práticas e conhecimento no Psicodrama no que tange ao desvio de certas tradições clínicas e das dramaturgias conservadoras do início do século XX, através da fabricação do conceito de criaturgia. Assim, analisa-se a afirmação da força política do Teatro da Espontaneidade e do Psicodrama, ambos criados por Jacob Levi Moreno, destacando em suas práticas o exercício de um ethos dionisíaco, questionador e disruptivo. Perseguimos, a partir da análise e costura teórica por dentro do psicodrama e de intercessores teatrais e filosóficos, trilhas que nos dessem pistas de um para além das conservas culturais psicodramáticas, no sentido de desestabilizar conceitos e práticas já alicerçados, cristalizados e colocar esses saberes na superfície da vida. Hibridismos férteis, além da interface arte-clínica, necessários para a contínua reinvenção significativa dos modos de cuidar e de praticar o teatro da espontaneidade. Veremos a possibilidade de alianças teóricas com autores de produções teóricas distintas, mas que pensaram a clínica e o teatro em suas funções desviantes. Usamos então a discussão de Jacques Rancière sobre a “emancipação do espectador”; o conceito deleuziano de “intercessores” e sua noção de “teatro menor”, para colocar o pensamento psicodramático e teatral em movimento; e o conceito artaudiano de “Corpo sem Órgãos” operado por Deleuze, analisando e problematizando conceitos psicodramáticos em sua estética, política e ética terapêutica.

Palavras-chave: Psicodrama, dionisismo, intercessores, emancipação do espectador, teatro menor.

## **Abstract**

The aim of this study is to analyse the trajectory of cuts production practices and knowledge in Psychodrama, regarding the diversion of certain clinical traditions and conservative dramaturgies of the early twentieth century, through the invention of the concept of creaturgie. Thus, it analyzes the assertion of the political strength of the Theatre of Spontaneity and Psychodrama, both created by Jacob Levy Moreno, highlighting their practices in the exercise of a Dionysian ethos, questioning and disruptive. We pursue, from the analysis and theoretical stitching, inside of Psychodrama and theatrical and philosophical intercessors, trails that give lanes in addition to the cultural psychodrama preserves, in order to destabilize concepts and practices already grounded, crystallized and put this knowledge at the surface of life. Fertile hybrids, besides the interface between art and clinic, necessary for continued significant reinvention of the ways to care for and to practice the Theatre of Spontaneity. We see the possibility of alliances with theoretical authors of different theoretical productions, but they thought the clinical and theater in their deviant functions. Then we use the argument of Jacques Rancière on the " Emancipação do Espectador" ; the Deleuzian concept of " intercessors " and his notion of "minor theater " to put the psychodrama and theatrical thought moving; and Artaudian concept of " body without organs " operated by Deleuze , analyzing and questioning psychodramatic concepts in their aesthetic , political and ethical treatment

Keywords: Psychodrama , Dionysism , intercessors , the viewer emancipation, smaller theater .

## **LISTA DE SIGLAS**

CsO – Corpo sem Órgãos

FHS – Fundação Hospitalar de Saúde

MST – Movimento dos Sem-Terra

PNH- Política Nacional de Humanização da Atenção e Gestão do SUS

SAMU – Serviço Móvel de Urgência

SUS – Sistema Único de Saúde

TO – Teatro do Oprimido

## SUMÁRIO

Trajetória de implicação .....	10
Pistas e percursos.....	17
<b>1 O ETHOS DIONISIACO DE JACOB LEVI MORENO: SUAS FACES CALEIDOSCÓPICAS E O TEATRO COMO CLÍNICA DESVIANTE.....</b>	<b>20</b>
1.1 Moreno e o rompimento do Métron (escapando da tradição psicanalítica).....	26
1.2 Moreno, a arte dionisíaca e a psiquiatria.....	28
<b>2 POR UMA CLÍNICA DESVIANTE: INTERCESSORES E TRANSDISCIPLINARIDADE NA PRÁTICA PSICODRAMÁTICA.....</b>	<b>35</b>
2.1 Os intercessores e a produção da transdisciplinaridade na clínica psicodramática.....	35
2.2 Moreno e seu fazer transversal: arte por uma revolução psiquiátrica.....	38
2.3 Moreno e a catarse como intercessora para o choque psicodramático.....	43
2.4 Clinamen ou a clínica desviante.....	45
<b>3 DA ORIGEM DO TEATRO AO TEATRO ESPONTÂNEO: A CRIATURGIA COMO DESCONSTRUÇÃO MORENIANA DA DRAMATURGIA.....</b>	<b>47</b>
3.1 Do dionisismo primitivo à tragédia como dionisismo político.....	47
3.2 A tragédia como nascimento de um teatro político.....	50
3.3 Catarse teatral: a purgação do ethos dionisiaco.....	54
3.4 O contexto de surgimento do Teatro da Espontaneidade: movimentos de desconstrução da dramaturgia.....	55



3.5 Criaturgia: o Teatro da Espontaneidade como dionisismo moreniano.....	62
4 POR UMA SOCIATRIA DE DEVIR MINORITÁRIO.....	66
4.1 Para psico(pós)dramatizar: formas, forças e política no teatro.....	69
4.2 A emancipação do espectador: dionisismo ou messianismo?.....	72
4.3 O devir minoritário no teatro.....	77
5 APLAUSOS MUDOS, VAIAS AMPLIFICADAS OU A MORTE-VIDA DO CORPO SEM ÓRGÃOS.....	81
6 REFERÊNCIAS.....	85

## Da trajetória de implicação

Qualquer dobra, nesga, rasgo, risco  
Onde a prega, a ruga, o vinco da pele  
Apareça

Qualquer  
Lapso, abalo, curto-circuito  
Qualquer susto que não se mereça  
Qualquer curva de qualquer destino  
que desfaça o curso de qualquer certeza

Qualquer coisa  
Qualquer coisa que não fique ileso  
Qualquer coisa  
Qualquer coisa que não fixe.  
(ANTUNES, A. 2006)

Antes de tudo um pouco do que restou do passado no presente. Sou e essa dissertação segue trajetória parecida, paradoxalmente, fruto de um hibridismo. Digo paradoxo, pois, em geral, híbridos não produzem frutos nem filhos, são inférteis, estéreis. O que parece ter me feito singrar o mestrado fora um contínuo estranhamento com o hibridismo e demais afecções provocados pela relação da arte teatral com a minha vida e escolhas profissionais. Quando me dei conta, percebi que nada da vida podia ser puro ou neutro. Senti que a vida toda era um ato de mestiçagem. Desde a origem do nosso povo até o teatro e psicologia estudada eram frutos de encontros seminais, de fertilidade alquímica.

Apesar do esforço dos professores em construir uma lógica de continuidade na grade curricular da graduação de Psicologia que fiz entre 2001 e 2006, na Universidade Federal de Sergipe (UFS), a sensação de acúmulo de conhecimento em forma de fractais era um assunto constante nas rodas de conversa de alunos nos corredores e centros de convivência na UFS. O tecnicismo e a busca de instrumentalização psicológica nos distanciavam das bases filosóficas que consolidaram as práticas que tentávamos operar. Líamos sempre pedaços de livros, textos descontextualizados e fazíamos práticas gerais e generalizantes em busca do generalismo em psicologia. Mas o que era para ser uma formação generalista ou, até mesmo, prenhe de hibridismo que poderia construir uma “psicologia tropicalista”, “mestiça” ou “autofágica” no sentido literário, transformava-se, na conclusão do curso, em uma formação ou deformação “franksteinica”, com referências fragmentadas que davam a sensação de engessamento e fragilidade da

prática psicológica. Assim como eu, muitos colegas recorreram então a pós-graduações lato sensu para dar contornos e alguma direção às práticas.

No meu caso, esse caminho fora a inserção no Psicodrama. Já fazia teatro desde 1997 e foi o teatro que fez meu interesse pela Psicologia. Fui ator da peça *Coiote*, livre adaptação da obra de mesmo título de Roberto Freire, autor anarquista, criador da Somaterapia<sup>1</sup>, inspirado na obra de Wilhelm Reich, dissidente da Psicanálise e do Comunismo. Por ironia do destino, na graduação em psicologia, nunca encontrei alguém que estudasse Reich, nem cursei disciplina que abordasse tal assunto, mas um pouco de uma rebeldia similar na Esquizoanálise, Análise Institucional e Psicodrama. A busca de rebeldia na vida, na arte e na política, pela inserção no movimento estudantil em 2001, conduziu-me ao estudo do Teatro do Oprimido<sup>2</sup> em 2001 pelos livros de Augusto Boal. Em 2003 encontrei um diretor pernambucano, Cláudio Vasconcelos, que aceitou dar um curso em Aracaju. Produzimos essa formação com o apoio da UFS e formamos o grupo “Cruzão, quem me pegar é filho do cão”, referência ao momento de trégua das brincadeiras populares. Com esse grupo, iniciei o trabalho de direção artística e inserção no movimento político universitário e movimentos políticos populares como Movimento Sem Terra e diversos movimentos sindicais. A partir de fevereiro de 2007, recebi cursos e oficinas de teatro com o próprio Augusto Boal, criador do Teatro do Oprimido e com os multiplicadores do seu método. Fui convidado a me tornar articulador e coordenador local do Curso de Formação em Teatro do Oprimido oferecido pelo Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro com o apoio do Ministério da Cultura.

Em 2008, pouco tempo antes da sua morte, Boal foi indicado ao prêmio Nobel da Paz na Noruega e a embaixador mundial do Teatro pela UNICEF, em virtude do reconhecimento do seu método, que tem como princípio a produção de justiça social e autonomia do público (que pode participar e intervir na peça teatral) para criar propostas de transformação das realidades vividas no cotidiano, através do fazer teatral em mais

---

<sup>1</sup> Terapia corporal reichiana, de inspiração libertária, que objetiva a diluição das couraças, bloqueios do fluxo energético no corpo, para que a energia vital flua livre pelo corpo. Esse processo, em suma, tornaria os seres humanos orgânica e socialmente mais saudáveis, livres e abertos para a transformação do mundo pelas relações.

<sup>2</sup> O Teatro do Oprimido é um sistema estético idealizado e desenvolvido pelo teatrólogo Augusto Boal em meados da década de sessenta com o objetivo de transformar a sociedade a partir de suas relações, deselitizando e democratizando as técnicas de produção dramática e a linguagem teatral propriamente dita. É muito conhecido pelos seus exercícios e jogos de desenvolvimento da capacidade expressiva dos atores e não-atores. O Teatro do Oprimido tem como princípios fundamentais a transformação de espectadores em “espect-atores” (incluindo-os nas cenas) e o entendimento do teatro como modo de transformar a realidade social.

de setenta países. Um destaque importante é que, ao contrário dos grupos convencionais de teatro, seu objetivo não era a popularização das peças do seu grupo, mas a disseminação das técnicas de produção estética que pudessem dar alicerces teóricos e práticos às pessoas, grupos e coletivos sociais organizados, de se expressarem e lutarem através da linguagem teatral. O contato com a estética do Oprimido também abriu portas para o contato com a pedagogia de Paulo Freire, nos coletivos populares que visitei ao longo da minha atuação como oficinairo de teatro no Movimento dos Sem Terra - MST de 2006 a 2008 e no Instituto Paulo Freire do Ceará em 2007. Aprendi na vivência com esses coletivos o fundamento do que Freire denominou “Pedagogia da Autonomia”: a construção de uma alfabetização de crianças, jovens e, especialmente, adultos, que ultrapassasse a leitura de códigos linguísticos e propiciasse a leitura dos códigos escritos simultaneamente à leitura dos códigos culturais, políticos e sociais. Decerto os dois autores supracitados me inspiraram a buscar também dentro da psicologia e da clínica a força da inclusão, da autonomia, do dito “protagonismo dos sujeitos” envolvidos no processo de produção de saúde, o que mais tarde eu entenderia como “Ampliação da Clínica<sup>3</sup>”.

No Teatro do Oprimido já trabalhava com certa desconstrução de uma “dramaturgia de gabinete”, como linha guia do processo de produção do espetáculo teatral: o texto era construído a partir de uma história real de opressão vivida pelos atores e escrita por eles simultaneamente. Mas foi no final da minha formação em Psicologia, no ano de 2006, quando fiz o curso de formação em Psicodrama, que percebi um fio subjetivo, intertextual, que articulava as vivências anteriores: o conceito moreniano de “criaturgia”, que me afigurou como uma desconstrução do conceito clássico de “dramaturgia”, mais atrelado ao conceito de “conserva cultural”. Os conceitos de “dramaturgia”, “criaturgia”, e “conserva cultural” serão abordados ao longo da dissertação.

---

<sup>3</sup> A ampliação da clínica é um conceito que tem sido usado especialmente no campo da saúde pública para designar uma compreensão mais complexa e rica dos processos de trabalho em saúde relativos à relação terapêutica com os pacientes. Para Ministério da Saúde (2009), a Clínica Ampliada teria como eixos fundamentais a: compreensão ampliada do processo saúde-doença na vivência de situações reais de sujeitos reais, valorizando o trabalho em saúde para construção de sínteses singulares na composição e tensionamento dos limites de cada matriz disciplinar; construção compartilhada dos diagnósticos e terapêuticas, incluindo os usuários no processo diagnóstico e nas soluções para o tratamento; ampliação do objeto de trabalho, sendo que as pessoas ou grupos devem ser o foco da ação e não “procedimentos fragmentados”; transformação de instrumentos e meios de trabalho para que seja privilegiada a comunicação transversal nas equipes e entre as equipes; suporte aos profissionais de saúde para lidarem com as próprias dificuldades que encontram nos processos de trabalho (p.14-18).

Especialmente com o ingresso no campo da saúde coletiva a partir de 2008, tendo recém concluído a formação em Psicodrama e o Curso de Formação em Multiplicadores do Teatro do Oprimido (TO), comecei, junto com outra psicodramatistas com quem recebi a formação psicodramática e do TO a experimentar interfaces entre a estética do oprimido (jogos dramáticos e técnicas artísticas de expressão dos dramas vividos) e as políticas de saúde coletiva, com destaque para o ingresso como cuidador de um projeto de cuidado institucional com trabalhadores da Rede de Atenção Psicossocial no Centro de Referência em Saúde do Município de Aracaju – CEREST. Esse projeto foi construído em cogestão com os trabalhadores da rede e coordenado pelo então apoiador institucional da rede de Saúde Mental: Dagoberto Machado. A demanda para o meu trabalho era de usar recursos terapêuticos não usuais para cuidar dos trabalhadores em espaços coletivos de vivência. O trabalho foi formatado de exercícios corporais a jogos teatrais do arsenal do Teatro do Oprimido que expressavam cenas temidas e desvelavam questões institucionais que permitiam, segundo relato dos trabalhadores, que a interferência produzida por aquele cuidado alcançasse os processos de trabalho.

Um ano depois, passei no concurso público para o cargo de Analista Administrativo Nível Superior – Gestão de Pessoas, da Fundação Hospitalar de Saúde de Sergipe - FHS. Três meses depois de assumir o cargo fui convidado a assumir a referência técnica em humanização de uma maternidade estadual, referência para partos de alto risco. Entre vários processos de trabalho que envolviam a arte como recurso, construímos um vídeo institucional com objetivo educativo, para colaborar na implementação da Visita Aberta<sup>4</sup> com todos os atores compostos exclusivamente por funcionários da maternidade. A experiência com a direção teatral facilitou o meu envolvimento com processos de cogestão<sup>5</sup> para implementação de algumas diretrizes e dispositivos da Política Nacional de Humanização do Sistema Único de Saúde – PNH<sup>6</sup> naquela maternidade. No meio desse movimento, fui aluno do Curso de

---

<sup>4</sup> Segundo o Ministério da Saúde (2009), é a diretriz da Política Nacional de Humanização (PNH) do Sistema Único de Saúde que orienta o aumento da acessibilidade dos familiares, amigos e comunidade aos pacientes internados, ampliando o horário de visita e flexibilizando os protocolos hospitalares que antes obstaculizavam esse processo.

<sup>5</sup> Segundo o Ministério da Saúde (idem), é a diretriz da PNH que orienta a inclusão de todos os atores envolvidos no contexto de produção de saúde, na gestão das organizações e estabelecimentos de promoção de saúde pública.

<sup>6</sup> Segundo o Ministério da Saúde (idem), a Política Nacional de Humanização da Atenção e Gestão do Sistema Único de Saúde (PNH) é uma política que atravessa as diferentes ações e instâncias do Sistema Único de saúde. Aposta na indissociabilidade entre a gestão dos processos de trabalho e os modos de produzir saúde, entre clínica e política, entre produção de saúde e produção de subjetividade. Esta política

Humanização promovido pelo Ministério da Saúde em parceria com a Universidade Federal de Sergipe e Secretaria Estadual de Saúde que tinha como objetivo formar apoiadores institucionais dispostos a implantar as diretrizes da PNH na rede hospitalar, maternidades e SAMU do Estado. Ao concluir esse curso fui convidado para compor a equipe de apoiadores institucionais da diretoria operacional da FHS e pouco tempo depois fui eleito coordenador do Comitê Gestor de Humanização, criado a partir do curso supracitado e que seria formado por membros de toda a rede hospitalar gerida pela FHS (1 Hospital e 1 maternidade especializados, 8 hospitais regionais, 1 maternidade de risco habitual e o SAMU estadual). Como a implantação e implementação das diretrizes e dispositivos da PNH são feitos sempre através de processos educativos permanentes, aproximei-me muito de processos de educação em saúde por metodologias ativas<sup>7</sup>. O uso de aquecimentos de público, jogos dramáticos e construção de cenas de improvisação teatral para expressar, revelar e analisar temas do processo de trabalho na saúde pública foi uma constante nos demais três anos que passei na gestão desse comitê e no apoio institucional da diretoria operacional daquela organização.

De todas as diretrizes da PNH que me afetaram visceralmente e que me ofertaram maturidade ética, aquela que mais fez sentido fora a “Ampliação da Clínica”<sup>8</sup>, pelo seu significado de protagonismo e, mais próximo ainda da minha busca no teatro e nos meus processos de trabalho: seu sentido de “coagonismo”. Apesar de não haver encontrado referências a respeito desse conceito, tomo ele no sentido inverso ao que etimologicamente se entende por “protagonismo”. Segundo Patrice Pavis (2005), “protagonista” deriva do grego “prôtos” (primeiro) e “agonizesthai” (combater). Protagonista, para os antigos gregos e também atualmente, é o ator que faz o papel principal (310). Protagonista, apesar de vir sendo usado de forma potente por várias áreas de atuação, em especial no Psicodrama e na militância em saúde coletiva, traz o sentido daquele que luta ou sofre primeiro, entendido também como aquele que representa o drama do público.

---

entende por humanização a valorização dos diferentes sujeitos implicados no processo de produção de saúde. Tem como valores a autonomia e o protagonismo dos sujeitos, a corresponsabilidade entre eles, os vínculos solidários e a participação coletiva nas práticas de saúde.

<sup>7</sup> Segundo Sandra Minardi Mitre e Colaboradores (2008), Metodologias Ativas em Saúde são práticas educacionais libertadoras, que objetivam formar trabalhadores aptos a aprender a aprender no processo de trabalho, continuamente e de forma ativa e crítica. Objetivando a atualização constante na formação de profissionais como sujeitos sociais com competências éticas, políticas e técnicas, dotados de raciocínio, crítica, conhecimento e responsabilidade para as questões da vida e da sociedade, capacitando-os para intervirem em contextos de incerteza e complexidade. (p. 2135)

O termo “coagonismo” pode ser mais coerente para o sentido que queremos utilizar, fala de um sofrimento ético coletivo e que pode ser atuado por qualquer corpo, em qualquer momento como força que o perpassa e o coloca em movimento singular. Cabe mais ao coagonismo, a corporificação de forças invisíveis, papéis fluídos, não pré-fixados, que investem numa ação transformadora necessária e depois se desmaterializa para não se tornar conservado, instituído.

Mas, assim como a saúde pública tem protocolos e conservas que obstaculizam a fluência de modos de cuidar que promovem a expansão da vida, o instrumental teórico e técnico do Psicodrama não poderia ser diferente, acendendo em mim o desejo de coagonizar o desenvolvimento desse sistema. Percebia que o movimento de contração, de restrição da clínica, da escuta, da sensibilidade, da abertura à expressão e empoderamento do sujeito sobre si, tinha também ressonância e lugar no seio do movimento psicodramático de modo a constituir atores conservadores. Gostaria de usar minha experiência com o teatro para continuar fortalecendo no Psicodrama a expressão artística como possibilidade de expansão, criação e produção de novos sentidos existenciais.

Sem que eu percebesse com clareza, vinha ao mesmo tempo me aproximando a uma corrente psicodramática de pensamento que questionava o desenvolvimento histórico do Psicodrama em nível mundial. Essa corrente entendia que, como dissera Moysés Aguiar (1990) em um artigo denominado “O teatro terapêutico”, o Psicodrama vinha se tornando cada vez mais “psico” e menos “drama”. Para ele, tendo se originado de experimentos de improvisação teatral, o psicodrama tornou-se, paulatinamente, ferramenta de trabalho dos profissionais de saúde mental, especificamente psiquiatras e psicólogos (p.11). Com isso, foi abandonando as suas forças estéticas, artísticas e aderindo a modelos convencionais de se fazer clínica em Psicologia, vejamos a citação:

Como em geral seus manejadores têm uma formação teórica muito mais carregada de informações e conceitos que dizem respeito ao comportamento humano, normal e patológico (principalmente o patológico), constata-se uma forte tendência a enfatizar no psicodrama muito mais o “psico” que o “drama” (AGUIAR, 1990: 11).

Mas a qual “psico” e a qual “drama” estaria se referindo Aguiar? Assim, comecei a investir esforços na investigação do método mais antigo criado por Jacob Levi Moreno, criador do Psicodrama: o “Teatro da Espontaneidade”. Tateei suas possíveis inspirações e influências na história do teatro e estudei outros autores que

usaram o teatro como dispositivo “terapêutico” – no sentido mais amplo da sua acepção, inclusive, no que entendo, aqui, como acepção clínico-política de produção de desvios e inclinações.

Em novembro de 2011, fui com um grupo de psicólogos psicodramatistas e estudantes de Psicodrama a Salvador, conhecer o projeto de um psiquiatra-psicodramatista, Antônio Carlos, ou simplesmente “Tom”, referência no país em Teatro Espontâneo. O seu projeto se chama “Psicodrama na Livraria” e ele trabalha com Psicodrama Público<sup>9</sup> numa livraria, num shopping de Salvador. Ao chegarmos à apresentação fui surpreendido com um convite para assumir a direção do trabalho naquele dia junto com um orientando dele, cujo nome já não me lembro. Já vinha fazendo direções continuadas em Teatro do Oprimido com professores da Rede Estadual de Educação e pontuais em Psicodrama e Teatro da Espontaneidade, mas esse episódio fora um rito de passagem para a consolidação do Grupo Ato Espontâneo<sup>10</sup> e do meu papel de diretor artístico nessa vertente de teatro terapêutico.

Comecei a apresentar trabalhos vivenciais e teóricos nos congressos regionais e brasileiros de Psicodrama, acumulando críticas, compreensões, agenciamentos. No último Congresso Brasileiro de Psicodrama que aconteceu em abril de 2014 em Foz do Iguaçu no Paraná, ofereci uma oficina de criaturgia articulando o Psicodrama, o Teatro do Oprimido e as técnicas de improvisação de Viola Spolin<sup>11</sup>. Levei essa discussão para uma mesa coordenada pelo próprio Moysés Aguiar, através de uma metodologia de teatro-debate, com a presença de mais dois diretores teatrais. No mesmo congresso, fui convidado a co-dirigir o sociodrama de encerramento, no qual o nosso grupo encenou.

---

<sup>9</sup> Aplicação do Psicodrama em locais públicos, em contextos exteriores a settings terapêuticos fechados. Podem ser tematizados ou não e envolvem participação direta e co-construção da dramatização junto com a audiência.

<sup>10</sup> O Grupo Ato Espontâneo existe há três anos e é composto por doze fixos, sendo onze psicólogos e um músico profissional. Trabalhamos todos os sábados das 17:00 às 19:30 horas e o treinamento envolve exercícios, jogos e técnicas teatrais em especial do arsenal do Teatro do Oprimido e dos Jogos de Viola Spolin, que são focados no desenvolvimento da capacidade de ampliar a sensibilidade estética, a percepção e ativação dos corpos e o improvisar dos atores.

<sup>11</sup> Viola Spolin (2010) é uma autora norte-americana que fez parte do movimento de renovação do teatro americano da década de sessenta conhecido como “Off-off-Broadway”, que se propôs a criar formas teatrais independentes e inviáveis para o circuito comercial da arte conhecido como “show business”. Uma das maiores contribuições para o teatro desse movimento foi a grande reflexão em torno do seu processo de criação. O sistema de Spolin é resultado de anos de pesquisas junto a grupos de teatro improvisacional. Sempre comprometida com a proposta educacional, seu trabalho foi iniciado com crianças e em comunidades de bairro em Chicago. Ela entendia que o ator não deveria estar submisso a teorias, técnicas, leis e sistemas, mas ser o artesão de sua própria educação, fortalecendo a experiência viva e criativa do teatro na qual o encontro com a plateia deve ser redescoberto a cada momento. Assim como Boal e o Moreno, Spolin destina seu sistema não só a profissionais, mas a todas as pessoas, incluindo amadores e crianças. Um de seus principais legados é a substituição do mitificado conceito de “talento” no fazer artístico pelo trabalho de consciência do processo de criação.



Sempre me chamou a atenção, a presença de professores, pensadores psicodramatistas e diretores teatrais, estudiosos de cinema e artistas em geral, nutrindo-se da filosofia da diferença (em especial de Deleuze, Guatarri e Foucault). Comecei a formação em Psicodrama ainda no último ano da graduação, mas fiz questão de fazer meu estágio em Psicologia Clínica na Esquizoanálise, sendo exposto a uma profícua desestabilização de conceitos, análise constante e desterritorialização de práticas. Conceitos com os quais tive contato no estágio e que serão abordados ao longo da dissertação, pareciam desestabilizar, flexibilizar e, algumas vezes, complementar lacunas das minhas práticas de direção teatral, de psicodramatista nos grupos e de psicólogo clínico.

Tive então, nos últimos dez anos, a oportunidade de conhecer e participar de algumas experiências teóricas e práticas que me pareceram atualizar, de maneiras distintas, a “filosofia da diferença” de Gilles Deleuze. Esse trabalho é um passo modesto e inicial no caminho de aproximação em forma de interfaces entre a produção psicodramática e a filosofia deleuziana. O seu fôlego quer alcançar a contribuição que esse autor pode dar na desconstrução de algumas instituições que engessam fluxos criativos na prática discursiva, no fazer psicodramático e na abertura para um devir dionisíaco, criador e espontâneo. Busquei também o agenciamento com autores e críticos teatrais, que ajudaram a constituir um caminho crítico ao, digamos, enrijecimento técnico teórico do Psicodrama.

A experimentação de devires artísticos, políticos, filosóficos, psicológicos, foi muito importante para minha formação, mas muitas vezes dava uma sensação de formação em fractal: nem uma in-formação, nem uma de-formação, mas algo híbrido, metamórfico, impuro, quase anárquico, sem direção, sem orientação definida, marginal da hegemonia da formação psicológica tradicional, algo que hoje posso chamar de “formação híbrida”. Fazia movimento estudantil e estudava teatro, circo, fotografia, cinema, psicologia. Nesta última, às vezes a caretice do cientificismo caduco, a articulação com convenções pré-fabricadas de modelos organizativos, dava-me uma angústia que me fazia recorrer à arte, ao dionisismo, em busca de caos para manter a saúde mental, ou seja, desconstruir os sistemas que me perpassavam.

### **Pistas e percursos**

Neste estudo de cunho teórico, realizei uma revisão bibliográfica, construindo uma categoria conceitual que dominarei de “ethos dionisíaco”, a qual se refere ao caráter desestabilizador, disruptivo e desviante. Ele enseja a possibilidade de continuar reinventando a vida, na produção de desvios no conhecimento e práticas psicodramáticas, a partir das principais referências teórico-conceituais que balizaram as minhas análises: o processo biográfico de Jacob L. Moreno (2014), em sua autobiografia e na escrita por René Marineau (1992), visto à luz de autores que estudaram o dionisismo na Grécia Antiga; os conceitos de “intercessores” de Gilles Deleuze (1992) e de “clinamen” Eduardo Passos e Regina Benevides Barros (2001), para a construção da ideia de uma clínica desviante; a intertextualidade de Antonin Artaud (1999) e Bertold Brecht (2005) para contextualização, entendimento e possível complexificação do conceito moreniano de “criaturgia”; os conceitos de “emancipação do espectador” de Jacques Rancière (2012) e de “teatro menor” de Deleuze (2010), para pensar a utopia psicodramática em seu porvir ético-estético-político e a inspiração artaudiana, analisada por Deleuze e Guatarri (1996) do “Corpo sem Órgãos, para operar um texto-experimento nas palavras finais.

Assim, no primeiro capítulo, utilizei as contribuições de Marlene Fortuna (2005) e José Antônio D. Trabulsi (2004) para construir uma interface entre a biografia religiosa, artística, política e científica de Moreno e a mitologia dionisíaca, construindo a ideia de ethos dionisíaco como conceito que fala de produção de subjetividade desviante e híbrida. Pretendo mostrar como ao longo da vida, ele constituiu um ethos dionisíaco a partir do rompimento dos valores de ordenamento moral e social, produzindo uma prática psiquiátrica de experimentos clínicos desviantes do *modus operandi* então vigente.

No segundo capítulo, desenvolverei os conceitos de “intercessores” de Deleuze (1992) e de “transdisciplinaridade” e clínica do “clinamen” (PASSOS & BARROS: 2001), para construir a crítica e ampliação da ideia de uma clínica desviante dentro da prática psicodramática, que possa continuar fomentando desvios, seu ethos dionisíaco de cuidado. A esse conceito de clínica que não se forma, mas se reinventa mutante a todo o momento, dei o nome de *clínica desviante*.

No terceiro capítulo, percorri algumas trilhas que levaram à fundação do teatro a partir dos dionisismos arcaicos e trágicos na Grécia e à criação do Teatro da Espontaneidade por Moreno. Objetivei também mostrar a intertextualidade com autores teatrais que deram contribuições semelhantes no sentido do rompimento ou fuga do

“métron” teatral então vigente. Para tanto, analiso a teatralidade de Antonin Artaud (1999) em sua ritualização do teatro e mobilização visceral do espectador e de Bertold Brecht (2005) na ampliação do conceito de dramaturgia, quebra da quarta parede, distanciamento afetivo e aproximação intelectual do espectador, para inclinação do teatro para o que se entendia por sua vocação social e política. A partir disso, mostro como se construiu o conceito de criaturgia moreniana a partir da busca de desconstrução da dramaturgia dominante em sua época.

No quarto capítulo, para que a arte dramática possa continuar dançando os passos incertos do impossível, utilizo como intercessores para o psicodrama e teatro, críticas contemporâneas que dizem respeito à “emancipação do espectador” por Rancière (2012) e o “devir minoritário” do teatro por Deleuze (2010) para pensar a sociatria moreniana. Persigo, nesta dissertação, trilhas que dessem pistas de um para além das conservas culturais psicodramáticas, no sentido de desestabilizar conceitos e práticas já alicerçados, cristalizados e colocar esses saberes na superfície da vida, dançando em fluxos de estações e movimentos.

Por fim, nas palavras finais, realizo um *texto-experimento* de desvelar os bastidores dessa pesquisa diante do ethos dionisíaco do próprio pesquisador. Operei, contraindo e expandindo o conceito artaudiano de Corpo sem Órgãos (CsO), uma fissura na sacralidade dos bastidores afetivos deste trabalho. “O CsO é desejo, é ele e por ele que se deseja. (...) O desejo vai até aí: às vezes desejar seu próprio aniquilamento, às vezes desejar aquilo que tem o poder de aniquilar” (DELEUZE, 1996: p.21). A presença da senhora guardiã da morte, se fez real na minha vida, de forma a expandir no corpo a capacidade de fenecer conceitos enraizados de um materialismo caduco, cansado de si e de operações aprisionadas.

## 1. O ETHOS DIONISIÁCO DE JACOB LEVI MORENO: SUAS FACES CALEIDOSCÓPICAS E O TEATRO COMO CLÍNICA DESVIANTE

– E você, Mwađia, você não sonha?

– Eu? Ora compadre Lázaro, eu nunca lembro o que sonho.

– Cuidado, minha filha, muita cautela:

quem não vê os seus sonhos é porque está sonhando com o que está vendo.

– Não diga isso que me assusta.

– Espere um pouco, disse Lázaro, quero lhe mostrar uma coisa.

Lázaro Vivo inclinou-se sobre a areia e arrancou uma planta pela raiz.

Levantou a planta, virou-a ao contrário

e pediu a Mwađia que contemplasse o recorte das raízes de encontro ao céu.

– Espreite bem: o que lhe parece essa raiz?

– Parece uma árvore, avançou com timidez.

Ele sorriu, confiante. Era a resposta que esperava.

Sacudiu a raiz, espalhando areia húmida.

– Isto é você. Parece uma raiz. Mas é uma árvore que vive enterrada.

(COVTO, M. 2006: p. 25)

Esse capítulo diz da vida e dos fluxos dionisiacos de Jacob Levi Moreno, criador do Psicodrama e da Psicoterapia de Grupo, e a configuração do que chamaremos do “ethos dionisiaco”. Este conceito será abordado ao longo da dissertação, referindo-se a um fluxo ético-estético-político que remetemos à mitologia grega do deus Dioniso, tido na Grécia antiga como o deus do desvio, do vinho, do teatro, da dança, do transe, da vertigem, do êxtase, da desmedida, do descomedimento social, do rompimento com as instituições e hierarquias.

Assim como os rituais dionisiacos produziam transes em que os participantes ao beber o vinho sagrado, sentiam se transformar no próprio deus, rompendo com a ordem social estabelecida e podendo fazer de homens comuns, deuses, Moreno acreditou e utilizou a arte dramática para romper os padrões estabelecidos dentro da

psiquiatria e da saúde mental, que chamava de “conservas culturais<sup>12</sup>”, desenvolvendo um método que estimulava os seres humanos a serem “deuses”, a acender, nas suas palavras, suas forças divinas, as criações espontâneas da vida usando a metáfora existencial do sujeito como um deus co-criador do universo.

Junito de Souza Brandão (2002) conta que, na Grécia antiga, todas as correntes religiosas confluíam para uma bacia comum: o conhecimento contemplativo (*gnôsis*), purificação da vontade para receber o divino (*kátharsis*) e libertação dessa vida cíclica de nascimentos e mortes para uma vida de imortalidade (*athanasía*). Contudo, os devotos de Dioniso contrariavam aqueles princípios, aspirando à imortalidade através de rituais de danças vertiginosas, nas quais superavam sua condição humana de simples mortais (*ánthropos*), através do êxtase (*ékstasis*) e entusiasmo (*enthusiasμός*) e, comungando da imortalidade, tornavam-se homens-deuses (*homo dionyisiacus*). Como o *homo dionyisiacus* se “liberava” de certas interdições e condicionamentos de ordem moral, política e social, os deuses olímpicos se sentiam ameaçados e o Estado também.

O autor (*idem*) conta também que a tragédia, apropriação política dos rituais dionisiacos (*bacchanalia*), seguia a seguinte estrutura: o simples mortal, após o seu transe vertiginoso, caía desfalecido pelo processo de êxtase (sair de si) e pelo entusiasmo (ser um deus). Ao superar a condição humana, ultrapassava a justa medida (*métron*) e atingia o estado de ator (*hypocrités*). A ultrapassagem da justa medida o transformava em um herói (*Áner*), violência feita aos deuses imortais e a si mesmo (*hybris*). Tal violência provoca o ciúme divino (*némesis*) e leva o herói a sofrer a punição divina: contra o herói é lançada a cegueira da razão (*até*). Essa lógica pode explicar tantos avisos na Grécia antiga que induziam todos à moderação: “conhece-te a ti mesmo” (*gnôthi sautón*) e “nada em excesso” (*medèn ágan*). Ou seja, um conselho coercitivo que induzia a todos saberem o seu lugar na ordem social e não ousarem transgredi-la.

Marlene Fortuna (2005) comenta que os mitólogos consideram o aparecimento de Dioniso na mitologia grega como um fenômeno estranho e paradoxal, em especial pelo fato de um deus cultuado em terras eminentemente marginais, impor-se na vaidosa Grécia dos sábios. Para ela, Dioniso é a gênese do erro, a gênese do engano. Um deus errante, ao mesmo tempo filho do maior dos deuses olímpicos, criado na obscuridade, na noite, nas sombras, um deus camponês. Dioniso é um divisor de águas na mitologia

---

<sup>12</sup> Será explicitado no segundo capítulo.

grega pela sua marginalidade, por ser adverso à aristocracia e ao mesmo tempo, irresistivelmente capturado por ela.

As forças marginais, ativas e vivas, não são presas fáceis das malhas da lei. Daí Dioniso ser um anti-lei, ou o dono de uma justiça anômala. A lei é apolínea, é forte, mas as forças marginais, que são dionisíacas, também o são. Para a poderosa aristocracia ateniense parece prevalecer Apolo, mas para a popularidade grega, igualmente poderosa, parece prevalecer Dioniso. As forças marginais são teimosas, insistentes e obsessivas. Lutam por um devir constante, pelo acaso, pela multiplicidade, pela subversão, tentando sempre infringir o sistema das disposições legais dominantes. (Idem: p. 60).

Veremos como Moreno, no caminho de criação do Psicodrama e da Psicoterapia de Grupo, transitou ao longo da vida por uma trajetória prenhe de disrupção, transgressões, capturas e, paradoxalmente, adesões institucionais que findaram em criar um método híbrido, mas não infértil, que o permitiu transitar entre o apolinismo da academia e da instituição médica (regramento) e o dionisismo transgressor que o levou a inventar um modo clínico artístico e uma instituição hospitalar experimental, tendo a arte e a vivência comunitária como base, mesmo durante a hegemonia do pragmatismo americano e da obsessão pela medição e exatidão dos processos clínicos.

Vejamos uma fala do próprio Moreno (2014), em sua *Autobiografia*, na qual o seu entendimento sobre Cristo e saúde mental, parece o aproximar das tradições dionisíacas:

Como o maior crime da nossa cultura é ser patológico, comportar-se de maneira patológica, Ele apareceria à maneira do homem patológico e exibiria, humoristicamente, toda a parafernália da insanidade. Ele diria: “Sou um doente mental; olhem para mim; deixem vir a mim todos os doentes mentais”. Nós realmente nos aqueceremos para o papel (...). Cristo ouvia vozes. Nós todos ouvimos vozes. Qualquer um que não ouve vozes não é normal. Desta vez Cristo estará nu. Ele ouvirá vozes e as vozes Lhe dirão o que fazer, e Ele ouvirá as vozes que nós ouvimos dentro de nós (p.63-64).

Moreno dizia ter uma “ideia fixa” (idem: p.66) a respeito do que parecia ser uma inspiração espiritual: a vivência de Deus em si (que podemos entender aqui como o “entusiasmo” dionisíaco supracitado) e a crença nas forças criadoras que se descortinavam e se renovavam a cada geração de crianças. Forças que faziam de todos os acontecimentos, eventos sagrados. Mas diz que ao invés de ter escolhido fundar uma religião, seita ou entrar num monastério, escolheu o caminho do teatro. A partir do

trabalho de dramatização de histórias encantadas com crianças nos jardins de Viena, entendeu que a manutenção da visão de mundo tida pelas crianças, levada para a vida adulta e para as organizações seria fundamental no que chamou de “diminuta revolução criativa” (ibidem).

A consolidação da psicanálise e da sua visão sintomatológica era uma conserva cultural que já se estabelecia na Europa. Freud, certamente herdara aquela visão da tradição médica a qual pertencia. Moreno tinha uma visão diferenciada, considerava o potencial humano para a recriação de si pela descristalização dos seus papéis sociais e pelo exercício de novos papéis. Vejamos essa reflexão de Moreno:

(...) Era meu desejo ser um santo lutador, não um recluso. Também tinha a intenção de que meu trabalho fosse a demonstração contra a teoria psicanalítica de heróis e gênios então vigentes em Viena, que dizia que todos eram doentes mentais, mais ou menos, ou tocados pela insanidade. Portanto, eu queria mostrar que um homem que exibía todos os sinais de paranoia, megalomania, exibicionismo e outras formas de desajuste individual e social podia ainda ser bastante saudável. Realmente, um homem assim podia ser mais produtivo ao representar seus sintomas do que tentar reprimi-los e resolvê-los. Eu era a antítese viva da doutrina psicanalítica, predizendo, na minha própria vida, o protagonista do psicodrama. A única forma de livrar-se da síndrome de Deus é desempenhando-a. (ibidem: p.67).

René Marineau (1992), biógrafo de Moreno, considerou que em 1920, uma relação amorosa que teve com uma mulher de Bad Vöslau chamada Marianne Lörnitzo, teve papel fundamental na estruturação do seu método a partir da sua “vivência espiritual” (idem: p.72) do papel de Deus. Moreno, ao compartilhar com Marianne que ouvia vozes, não só tinha sido acolhido por ela em sua singularidade, como também ela confiou a ele algumas de suas próprias vozes interiores. A vida conjugal deles foi concentrada em torno desta experiência mútua, o autor considera que uma “febre messiânica apoderou-se dele” (ibidem) e teria sido expressa num dos seus livros mais importantes: *Die Gefährten* (As Palavras do Pai). Neste livro, Moreno (1992a) parece muitas vezes estar tomado por um transe, escrevendo em primeira pessoa, afirmando ser um deus, com uma retórica afirmativa, poética, contestatória e com tom espiritual. Vejamos uma passagem dessa obra:

Eu sou o Pai  
e ninguém é Meu pai.  
Eu sou o Criador  
e ninguém é Meu criador.  
Eu sou Deus  
e ninguém é Meu profeta (Idem: p. 69).

Não obstante sua formação judaico-cristã, que o faz se expressar numa linguagem bem familiar àquela tradição, ele, ao mesmo tempo, parece “blasfemar”, incorporando um eu lírico divino que se estabelece como o Deus e nega que algum outro deus o tenha criado. Em outras passagens do livro convoca todos à criação e compreende a divinização através das relações entre os sujeitos: “Eu existo só para criar, só para te criar. (...) Eu era sem nome até que falasses comigo” (MORENO, *ibidem*). Esse livro é considerado por Marineau (1992: p. 75) a base para a estruturação de grande parte da teoria psicodramática, em especial ao que diz respeito aos permanentes conceitos de criação, co-criação, espontaneidade<sup>13</sup> e co-responsabilidade. Na apresentação do livro, Moreno (1992a) faz uma articulação entre os conceitos de criação e responsabilidade (que tem o mesmo radical grego “spons” da palavra “espontaneidade”), trazendo ideias que intentam justificar seu chamado “delírio de Deus”:

(...) Eu comecei a tentar encontrar um sentido para uma existência que parecia, em si mesma, vazia de significados. Se não existisse nada na vida além dos sonhos sobre o nada, poderíamos, ao menos, protestar contra esse destino absurdo, esse pecado imperdoável, esse eventual erro cósmico que teria nos abandonado por aqui, neste planeta deserto, lutando, sentindo, sem nenhuma chance ou nenhuma esperança de encontrar coisa alguma pela qual valesse a pena viver. As perguntas que na verdade me fazia naquela ocasião eram: “Será que sou realmente, apenas e tão somente, uma massa perecível, uma tão desesperançada existência, ou seria eu o centro de toda a criação e toda a imensidão do cosmos?”. (...) Será que todo o universo está sob a minha responsabilidade? Comecei a perceber que não existem limites para a minha responsabilidade exceto para com o que nela há de inclusivo de tudo que se move e que transborda de vida. Se existir responsabilidade, ela deve necessariamente ir além da mera responsabilidade com a existência pessoal. Ela deve ser uma responsabilidade com o Todo! E como eu poderia assumi-la, sem ter uma função criadora neste mundo e sem ser parceiro em sua criação? Eu devo ter estado lá, no princípio, há bilhões de anos atrás e estarei lá, a bilhões de anos no futuro. “Eu me criei, logo, existo” (Idem: p. 10-11).

Outro fato relevante, é que Moreno, não obstante ter advindo do judaísmo, parece não conceber o seu monoteísmo, advogando um politeísmo imanente aos seres humanos ou mesmo certa destituição da concentração de poder nas mãos de um Deus, para o compartilhamento do seu ofício sagrado, o que o aproxima do que temos

---

<sup>13</sup> Para Moreno (1984), espontaneidade tem raiz do latim “sponte”, que significa de livre e espontânea vontade. Considera que espontaneidade é um desvio das “leis” da natureza, a matriz da criatividade e a força motriz do ser humano saudável (p. 147).



chamado de ethos dionisiaco. Ele (ibidem) deixa claro a sua concepção de que não só se sente como um deus, como também todos os seres humanos são deuses criadores responsáveis pela vida:

(...) A responsabilidade é o elo que nos une e que nos liga ao cosmos. A responsabilidade para com o futuro do mundo olha, muito pouco, para trás. Seu olhar está voltado, quase sempre, para frente. Então Eu vi o mundo como um gigantesco empreendimento com milhões e milhões de associados, vi mão invisíveis, mãos estendidas, uma querendo tocar a outras, todos sendo capazes de, através da responsabilidade, tornarem-se deuses (p. 14).

Como nas tradições dionisiacas, o deus não estaria num lugar transcendental como o Monte Olimpo, mas perpassando os corpos dos homens e mulheres que dançavam no seio da própria cultura, fazendo parte da existência cotidiana. Moreno (ibidem) desconstruía a tradição de um Deus distante e transcendente:

Ó Deus,  
Tu tiveste Teu lugar  
no céu,  
Agora, Tu tens Teu lugar  
na terra.  
Agora, o Teu lugar é na terra,  
agora, o Teu lugar é em nossa vila,  
agora, o Teu lugar é em minha casa,  
no coração dos meus filhos  
e filhas.  
Agora, o Teu recanto é no meu coração (p.194).

Marineau (1992) considera também o livro *Palavras do Pai* como a expressão da filosofia de Moreno:

(...) nós todos somos deuses, criadores e co-criadores do universo nunca terminado. Criemos com alegria, energia e espontaneidade e deixemos a imaginação ser a base da ação. Deixemos todos serem criadores, de acordo com o seu direito. Não é preciso estar no reino das crianças, dos poetas e dos cientistas – cada um tem seu lugar no planeta, um lugar em que pode ser e atuar na qualidade de criador. Este tipo de pensamento foi o mesmo que Moreno colocou diante de Freud anteriormente e iria tornar-se a base de suas teorias psicológicas. (p.76)

Outra coisa significativa, narrada pelo autor (idem), no que se pode denominar ethos dionisiaco moreniano, é o constante enfrentamento com autoridades na sua vida, já que os rituais dionisiacos eram desprovidos de sacerdotes. Ao longo da sua história ele enfrentou atores, padres, psicanalistas e Deus. Terminou chamando isso de

*Axiodrama*, que seria, por definição, o enfrentamento direto com as conservas culturais ou padrões sociais estabelecidos. Temos como exemplo alegórico de axiodrama um incidente com um padre em Bad Vöslau: ele aborda um padre católico diante da igreja e lhe questiona se não deveria estar pregando nas ruas ao invés de nas igrejas. Com as consequências dessa polêmica, ele e sua esposa Marianne são isolados da maior parte da comunidade.

### **1.1 Moreno e o rompimento do Métron (escapando à tradição psicanalítica)**

Moreno sempre transitou entre a arte, filosofia e psiquiatria, então se faz importante relatar como a resultante daquelas interfaces foi desenhada em sua trajetória. A arte tem um amplo espectro, portanto se faz necessário contextualizar Moreno e as referências históricas com quem ele conviveu e foi influenciado em Viena de sua adolescência.

Em especial, podemos destacar o movimento do *Art nouveau* na Áustria em 1890. Marineau (ibidem) conta que o movimento *Art nouveau* em Viena foi denominado *Secessão* e um edifício em forma de templo foi desenhado pelo arquiteto Josef Olbrich, para trazer a concepção sugestiva da arte como substituta da religião. Concepção que pode ser considerada presente em toda a vida de Moreno e ilustrativa de seu dionisismo. O templo se tornou lugar de convergência de artistas junto com o *Café do Museu* nas proximidades. O mote do grupo era: “Para a época a sua arte, para a arte a liberdade” (ibidem: p.63).

O autor (ibidem) relata também algo de grande relevância, para o que denomino de a aproximação de Moreno com o dionisismo, no que tange ao negligenciamento e rebeldia perante as referências de passado e autoridades. Pode-se destacar o surgimento, em 1870, do movimento político de rebeldes da “nova esquerda”, o *Jung-Wien* (ibidem), nome que também deu origem ao movimento literário que enfrentava os valores moralistas do século XIX: fomentando uma forte ventilação da vida social, especialmente no que tange à liberdade sexual. Algo de muita relevância são temas das peças de Strindberg, Wedekind e Schnitzler, que sugere, simbolicamente, a morte e substituição dos pais por filhos rebeldes. Já em 1890, o movimento *Secessão* mantém a concepção artística de parricídio, ilustrada por um pôster de Klimt que anunciava a primeira exposição do movimento: apresentava Teseu,

alegorizando a juventude, matando o Minotauro, representando o passado, e, de forma indireta, parricida. Conta também, que Moreno dizia ser incapaz de se filiar a alguém, mesmo que ainda estudante, numa época na qual a psicanálise estava começando a imperar na Europa. O mergulho no campo inexplorado do inconsciente fazia Freud e seus discípulos parecerem, para Moreno, “um novo Moisés descendo com as novas tábuas da lei” (ibidem: p.44). Diz que, apesar de Freud nunca ter feito referências a esse encontro, Moreno relatou um encontro casual com o pai da psicanálise. O autor conta ainda que, segundo Moreno, esse encontro teria acontecido em 1912, mas para Marineau (ibidem), há maior probabilidade de ter acontecido em 1914. Moreno (1964, apud Marineau, 1992), então relata esse enfrentamento:

Enquanto eu trabalhava na clínica psiquiátrica da Universidade de Viena, assisti a uma das conferências do Dr. Sigmund Freud. O Dr. Freud tinha acabado de fazer a análise de um sonho telepático. Enquanto os estudantes se alinhavam, ele me perguntou qual era a minha atividade. Respondi-lhe: “Bem Dr. Freud, comecei no ponto em que o senhor desistiu. O senhor atende as pessoas no ambiente artificial de seu consultório, eu as encontro nas ruas, em suas casas (...). O senhor analisa seus sonhos e eu tento estimulá-las a sonhar de novo. Eu ensino as pessoas a representar Deus”... O Dr. Freud olhou para mim como se estivesse perplexo e sorriu.

Essa não adesão de Moreno à hegemonia psiquiátrica vigente, o desvio do *modus operandi* da clínica restrita aos consultórios médicos tradicionais, junto ainda ao seu jeito excêntrico de se vestir (vestia-se nessa época com uma túnica de profeta), parecem aproximar Moreno do que denomino de “dionisismo” no ponto de atravessamento do “*métro*n” vienense, de não adesão à tradição médica já estabelecida ou mesmo adesão à perspectiva psicanalista de leitura do homem.

Aquele rompimento não seria apenas de ordem afetiva, mas de ordem técnica. Para Marineau (ibidem), Moreno não só rompe com a lógica de investigação do inconsciente no passado, exercendo uma prática terapêutica focada no presente e nos processos de conscientização, como também ignora as resistências dos pacientes e estimula-os a atuar os seus conflitos, sofrimentos, além de defender que os cuidadores deviam se sentir à vontade para viver entre seus pacientes<sup>14</sup>. O autor conta que a diferença com a psicanálise, para além de uma contrariação, era, antes de tudo, epistemológica. Enquanto Freud nutria sérios temores em relação à atuação, Moreno contrariava aquela atitude clássica, defendendo a atuação do mundo conflitivo nos

---

<sup>14</sup> O que dá a base para sua concepção de cuidado em psiquiatria, que será vista no próximo capítulo.

palcos. O seu conceito de “palco era ademais, bastante ampliado, incluindo as ruas, a comunidade, os parques e os teatros” (ibidem: p.45).

## **1.2 Moreno, a arte dionisíaca e a psiquiatria**

Contextualizadas algumas das forças que moviam o jovem Moreno, vejamos como ele parece ter operado seu dionisismo em suas experiências clínicas e na fundação de um hospital psiquiátrico de inspirações artísticas e fazeres comunitários.

O ano de 1920, para Marineau (ibidem), foi decisivo na vida de Moreno no que se refere ao desenvolvimento da clínica psicodramática. Moreno ainda trabalhava como médico de família em Vöslau, quando foi procurado por um paciente muito abastado e infeliz, para pedir que se associasse a seu suicídio. Ele estava decidido inclusive a fazer de Moreno o seu herdeiro. Moreno deixou claro que como médico, comprometera-se com a vida, contudo aceitou tratá-lo. Durante semanas conversaram sobre seus planos de morte. O homem escrevia sobre seus planos, protagonizando, atuando diferentes roteiros e Moreno o ajudava através do teatro a materializar seus sonhos, planos e desejos no palco, dirigindo todo o processo com a ajuda de sua esposa Marianne, o que seria mais tarde chamado, no Psicodrama, de ego-auxiliar<sup>15</sup>. Esse é considerado o primeiro atendimento clínico-psicodramático de Moreno. Uma intervenção intuitiva que escapava aos protocolos clínicos da época, nos quais a atuação, ainda que num palco, era tida como potencialmente prejudicial ao paciente. Marineau (ibidem: p.78) considerou que a capacidade de dramatizar plenamente as suas fantasias e ter alguém o apoiando nessa busca, mesmo na presença de um pequeno público, possibilitou a libertação do seu sofrimento. Afirma que esse caso contribuiu muito para o conhecimento de Moreno sobre a depressão e seu cuidado.

Uma dimensão importante do ethos dionisíaco moreniano é a sua relação com o social. Fortuna (2005) narra que Dioniso é também um deus de face social. Através da expressão do seu cortejo, possibilita os encontros e as aproximações. É um cultor da amizade. As individualidades são praticamente anuladas em função do seu caráter grupal, com exceção de Priapo (o deus da insaciabilidade sexual), Sileno (o velho

---

<sup>15</sup> Cristina A. Freire (2000), considera que o ego-auxiliar foi extraído por Moreno da experiência do ato de nascimento. É um elemento necessário à compreensão do processo interpessoal que se desenvolve no cenário e veículo para o tratamento. A função do ego-auxiliar é a de um “ator” que representa pessoas ausentes, como elas aparecem na vida privada do paciente, segundo as percepções que tem dos papéis íntimos ou das figuras que dominam seu mundo (p.113).

beberrão e sábio), Pã (velho tocador de flauta e responsável pelos recursos musicais do grupo) e o próprio Dioniso (o senhor das bênçãos e dos canibalismos) que hora atuava em sociabilidade transmutadora, ora em solidão que sacralizava seu espaço de diferenciação.

Marineau (ibidem) comenta que apesar de ele não ter, a partir do caso clínico supracitado, iniciado sistematicamente atendimentos psicoterapêuticos, na mesma época, atendia famílias discutindo abertamente os problemas familiares e repetiu a experiência com grupos de prostitutas vienenses. Ele denominou essa abordagem de “teatro recíproco”, convocando a família e a comunidade para dramatizar situações que inicialmente trouxeram sofrimento. Descobriu que a nova representação ajudava a liberar a dor antiga e que aquela liberação ocorria muitas vezes mediante o riso (o lugar do riso é dionisíaco por excelência!). Considera assim o teatro recíproco como precursor da terapia familiar e comunitária. Contudo, o carisma alcançado por Moreno, chegando a ser denominado o “homem dos milagres” (ibidem), elevou o ciúme de outros médicos. Esse fato, junto com sua recusa a colocar placa de médico autorizado e o não uso de papéis timbrados em suas receitas, fez com os médicos locais o acusassem de falsário. Após algum tempo, Moreno colocou o seu diploma de médico formado em Viena na entrada do consultório, mas continuou atendendo pessoas sem exigir pagamento, visitando-os em suas casas, usando métodos heterodoxos e irritando a comunidade médica.

Aos poucos Moreno passa a deixar de lado o exercício tradicional da medicina para se reinserir no movimento teatral. Segundo Marineau (ibidem), a partir de 1921, ele se articulou a importantes artistas para fazer uma forte intervenção política que deu origem ao que se chamaria mais tarde de “sociodrama<sup>16</sup>” (ibidem: p. 80). No sugestivo dia da mentira, 1º de abril de 1922, reuniu artistas, autoridades, políticos e o público geral que lotou o teatro para sua iniciativa. O seu objetivo era criar uma grande discussão sobre o futuro da Áustria, que passava no pós-guerra, por um período de falta de lideranças sociais e políticas. Quando as cortinas se abriram, Moreno estava vestido de bobo da corte (mais uma vez o lugar do riso). No palco havia um manto de cor púrpura, uma coroa e um trono. Ele disse ao público que a Áustria precisava de um rei e convidou as pessoas a virem ao palco para dar ideias sobre como deveria ser o futuro

---

<sup>16</sup> Para Marineau (ibidem), o sociodrama é definido como um método de ação que lida com relações intergrupais e ideologias coletivas. Enquanto no psicodrama a matéria prima emerge da perspectiva de desenvolvimento do sujeito em relação com o grupo, no sociodrama o sujeito são os valores e funcionamento do próprio grupo (p. 80).

líder e assumir o trono se quisessem. O público não estava habituado a esse tipo de encenação, algumas poucas pessoas subiram ao palco, mas o público em geral ficou impaciente e irritado com a proposta. Uma grande parte do grupo deixou o teatro, especialmente as autoridades. Moreno ficou bastante desapontado, mas do ponto de vista histórico, a noite de 1º de abril foi a primeira demonstração do que mais tarde seria chamado de *Sociodrama*.

Esse episódio ilustra mais uma vez a face dionisiaca de Moreno: tanto em seu aspecto de irreverência e disrupção da ordem estabelecida, quanto do seu caráter político, de forma anacronicamente anárquica. Em seus registros biográficos não há relatos sobre uso de vinho ou outra bebida alcoólica, mas se pudermos tomar a embriaguez como estado de ausência do bom senso, ou mesmo do uso de certo senso comum, podemos considerar Moreno por diversas experiências, em estado de embriaguez não-alcoólica.

Fortuna (2005) entende que uma das faces de Dioniso, é a da paixão democrática (*demotikos*), cuja dança divina, festeira, ameaçava o “equilíbrio da sociedade grega” (p. 57). Para ela,

o próprio caráter coletivizante do vinho é prova de que, sóbrios, podemos estar sós, mas alcoolizados, sempre em bando. Quando nos referimos ao séquito, procissão ou cortejo de Dioniso, pressupomos todos alcoolizados e alterados por seu vinho orgiástico. (...) É uma espécie de prova iniciática que objetiva alargar o corpo, renunciando à dimensão individual para estendê-lo à dimensão coletiva (idem: p.52).

Moreno, segundo Marineau (1992), além de agora trabalhar no teatro recíproco com as famílias, cria então, em 1922, um grupo de teatro da espontaneidade (*Stegreiftheater*), com o objetivo de criar um teatro sem os vícios das repetições culturais, o que chamava de “conserva cultural”. Criaria mais tarde um palco com nova arquitetura, concêntrica, em formato de arena e escreveria um livro sobre seus conceitos de teatro denominado *Teatro da Espontaneidade* (idem: p.81). A primeira apresentação aconteceu em 1922, na qual os atores representavam peças espontâneas, propostas pelo público e faziam re-dramatizações de notícias de jornais do dia, essa técnica ficou conhecida como *Jornal Vivo* (ibidem). Dessa vez o teatro funcionou com críticas favoráveis da imprensa, auditório sempre cheio e público se envolvendo diretamente com as apresentações. Isso não era ainda chamado de Psicodrama, mas Moreno já desenvolvia o seu papel de diretor de grupos.

O autor (ibidem) considera que o Psicodrama, como técnica terapêutica, não se desenvolveu de forma linear, mas teve vários “berços” ou iniciadores. O próprio Moreno falava do primeiro psicodrama, quando tinha quatro anos e, interpretando Deus, tentou voar, fraturando o braço. O segundo com a criação de um teatro interativo infantil com crianças nos parques de Viena. O terceiro com a criação do Axiodrama, quando desafia o padre a pregar na rua e confronta um ator de teatro sugerindo que ele não era artista, pois não criava os próprios papéis, depois o trabalho com o teatro nas famílias e o sociodrama de *Komödienhaus* (ibidem: p.82) quando Moreno convida diversos grupos a irem ao palco dramatizarem seus papéis sociais. Finalmente, o caso do cliente que queria cometer suicídio e com o qual ele tem seu primeiro êxito terapêutico como, digamos, psicodramatista.

Moreno então desenvolveu o psicodrama através de um processo gradual de experiências e descobertas, nas quais foi entendendo que o processo de desenvolvimento psíquico podia acontecer através do que chamou de “insight da ação”, com experimentação e re-experimentação da ação com a sucessiva reflexão sobre ela. Processo que por si só subvertia a psicanálise, na qual a reflexão precede a ação (p. 85).

Marineau (ibidem) conta que, apesar de ter conseguido se estabelecer na Áustria, não obtinha o sucesso que esperava e era frequentemente importunado por jovens de Vöslau que ameaçavam ele e sua esposa devido, certamente, às polêmicas públicas nas quais se envolvia. Como atuava cada vez menos como médico, contraíra muitas dívidas com os seus ousados planos editoriais. Envolveu-se em uma confusão com um amigo artista que prejudicou sua reputação no ambiente literário e artístico. Para completar, o suicídio de um paciente o deixara bastante confuso.

A partir desse contexto de isolamento, Moreno decidiu emigrar para Nova York em dezembro de 1925, país para onde seu irmão tinha ido e podia ajuda-lo. O autor (ibidem) conta também que teve bastante dificuldade em reiniciar seus trabalhos, sem reconhecimento acadêmico, artístico ou mesmo religioso. Apenas em setembro de 1927 consegue autorização para atuar como médico. Inicia também articulações com importantes parcerias que o permitem dar conferências sobre seu trabalho de espontaneidade em escolas, igrejas, universidades e ao final do mesmo ano, fundar um grupo de teatro, com experimentos de improvisação, no *Carnegie Hall* (p. 105).

É notório que a ida aos Estados Unidos gerou certo amortecimento no que vínhamos chamando de dionisismo moreniano. A necessidade adaptativa em um país marcado pelo pragmatismo, junto, talvez, a sua maturidade, fez com que ele deixasse o

seu conceito de divindade em suspenso por muitos anos. Envolvido diretamente com psiquiatras e sociólogos, certamente ele deve ter percebido que essa linguagem não seria aceita por eles. Podemos considerar, portanto, como *apolinismo moreniano*<sup>17</sup>, em termos metafóricos, o fluxo de vida no qual desenvolve nos Estados Unidos, especialmente, a *psicoterapia de grupo* (ibidem: p.121). Com isso, objetivava criar uma ciência que pudesse lidar com a profilaxia, diagnóstico e tratamento de grupos e de relações intergrupais. Contudo, essa relação entre forças dionisiacas e apolíneas nunca pareceram estar em estado de purismo no corpo de Moreno, podemos ver em sua biografia, essas forças se correlacionando em paradoxo, misturando-se e constituindo um projeto mestiço, com traços de cientificismo moderno e de gravidez criativa e disruptiva.

A título de exemplificação do que chamamos de momento apolíneo moreniano, podemos citar a elaboração de instrumentos sociométricos, de fundamentos matemáticos, que ele usou posteriormente para fazer estudos qualitativos e quantitativos para diagnóstico e terapêutica com prisioneiros, estudantes numa escola americana e no recrutamento de oficiais dos exércitos americano e inglês. Chegou inclusive a fazer estudos sociométricos<sup>18</sup> para prever o resultado de lutas de boxe. Marineau (ibidem) conta que em 1932, Moreno apresenta os resultados colhidos na prisão à Associação Psiquiátrica Americana e o termo *Psicoterapia de Grupo* é usado pela primeira vez na história das ciências sociais. O desenvolvimento dos estudos sociométricos foi inclusive acelerado pela guerra. Moreno foi convidado a atuar em programas de treinamento do exército americano: “a sociometria e terapia de grupo foram utilizadas para selecionar pessoal [especialmente oficiais] e para elevar a moral das tropas” (ibidem: p.127). Vejamos a citação do próprio Moreno (2014) em sua Autobiografia:

Foi assim que, de repente, a terapia de grupo se tornou tão popular. Os militares estavam preocupados com o alto custo da psicoterapia e com a escassez de terapeutas treinados. Por isso, ordenaram que a terapia de grupo fosse usada em detrimento de qualquer outro tipo de tratamento. A reunião estava lotada de psiquiatras militares que precisavam aprender mais sobre terapia de grupo, e rápido. Desde o início, ficou claro para os participantes que, apesar da terapia de grupo ser oportuna e mais “eficiente” do ponto de vista dos custos,

---

<sup>17</sup> Em contraposição ao deus Dioniso, referenciando a retidão, a dominância e, metaforicamente, a luz científica do saber oficial.

<sup>18</sup> Estudos que pretendiam mensurar as relações e vínculos entre as pessoas de um grupo.



também era uma boa terapia, e não apenas uma ligação medíocre das modalidades terapêuticas individuais. Atualmente é uma verdade banal, mas naquela ocasião parecia para muitos uma revelação. As pessoas ficam doentes num grupo; elas se recuperam melhor em grupo (p.174).

Contudo, talvez o que parecia o fim de um desejo libertário e de responsabilização com a vida e adesão a guerra, experiência racional e sistemática de injustiça e morte de inocentes, pode também ser lido como mais um paradoxo dionisíaco. Dioniso era conhecido na Grécia antiga como o deus da contradição: era um deus camponês, popular e também um deus absorvido pela aristocracia e transformado em “pedagogo” da moral helênica através das tragédias, festivais teatrais patrocinados pela aristocracia. Vejamos o que diz Fortuna (2005) sobre suas infinitas mortes e ressurreições:

O turbilhonado deus nos deixa ensinamentos fundamentais a partir da compreensão de sua demência: a orgia, depois da morte, fala em nome da vida; inclui o homem no mundo ao invés de excluí-lo; amplia no lugar de reduzir; insere em vez de eliminar. As próprias mortes e ressurreições sucessivas de Dioniso nos mostram estar na integração final que a orgia propõe a mais sólida garantia de um princípio vital dinâmico. São disfunções de uma vida banal asséptica e pulsões de errância da maior necessidade, sendo nelas que as sombras da alma se tornam claridade. O homem passa a conhecer coisas suas que desconhecia e a operar nelas com vigor, instabilidade e medo a princípio, mas depois, com coragem para enfrentar o ‘outro lado do espelho’ (p.192).

Apesar disso, para Marineau (1992), Moreno manteve projetos sociais, psiquiátricos e projetos de sua concepção teatral simultaneamente. Tinha a clareza que a arte teatral espontânea era um caminho forte para o desfazimento da rigidez do homem moderno e que as conservas culturais poderiam ser diluídas pelo acordar do “homem espontâneo”, revolucionário. Queria fazer do palco o lugar de experimentação da vida real e imaginária de expressão dos conflitos contidos no corpo. Reconhecia que uma vida espontânea e criativa só poderia se tornar realidade a partir de um método que propiciasse o sentimento de si em seu encontro com seu próprio deus criador. Dizia que o psicodrama foi capaz de dominar sua megalomania. Precisou então criar um método que pudesse continuar a alimentar o seu desejo antigo de representar Deus. Entendia que os seres humanos tinham o desejo de ser o centro do palco e que o desenvolvimento psicológico e ser criativo se dariam quando pudessem atuar espontaneamente perante um público.

O autor (idem) conta que o trabalho do Teatro do Improviso, caracterizado como aprendizado de técnicas de desenvolvimento da espontaneidade, na técnica de experimentações estéticas teatrais com notícias de jornais do dia (Jornal Vivo) e no trabalho dramático sobre conflitos vividos pelo público se desenvolve no Carnegie Hall desde 1929 e tem seu auge em 1931 com a abertura oficial do seu “*Teatro de Improviso* no Guild Theatre” (ibidem: p.132-133).

Moreno, operando várias frentes de trabalho, tinha um trânsito singular, como o mito de Dioniso, entre a humildade e a ostentação, fazia questão de oscilar entre ricos e pobres, entre universidade e teatro, entre a medicina e a prática artística, como se entre o Monte Olimpo e os campos satíricos, como se integrasse subjetivamente Dioniso e Apolo num só corpo metamorfofiante.

Marineau (ibidem) mostra que em 1936, Moreno já tinha estabilizado materialmente a sua vida profissional. Tinha dois consultórios em Nova York nos quais praticava a medicina, um deles foi locado numa região pobre da cidade onde atendia pessoas sem cobrar consultas, outro numa região abastada onde podia somar recursos para os seus projetos. Era pesquisador em Hudson, ministrava aulas na universidade, experimentava e fundamentava o teatro de improviso, mas parecia precisar de um lugar no qual pudesse integrar todas essas experiências. Aumentara o seu envolvimento com a psiquiatria e como viajava de trem semanalmente de Nova York para Hudson, encantou-se pela paisagem e pelo interior. A ideia de criar um hospital psiquiátrico que integrasse suas dimensões de pesquisa, clínica, teatro e espiritualidade foi tomando corpo.

A sua heterodoxia e, ao mesmo tempo, ativismo frenético, foram deixando brechas, fissuras teóricas em sua criação, que se tornaria permanentemente alvo de críticas pela abertura e certa fragilidade conceitual, mas, em simultâneo, possibilitaria, a partir de suas experiências, contínuo desdobramento, atualizações e ampliações conceituais e técnicas de toda a natureza. No próximo capítulo, analisaremos algumas dessas experiências, no sentido de sua análise enquanto ethos dionisíaco que produziu o que se pode denominar de clínica desviante.

## 2. POR UMA CLÍNICA DESVIANTE: INTERCESSORES E TRANSDISCIPLINARIDADE NA PRÁTICA PSICODRAMÁTICA

- quer saber o que sonhei?, perguntou o burriqueiro, com voz pastosa.

Não. Era isso que ao curandeiro Lázaro lhe apetecia responder: que não, não queria que ninguém mais lhe contasse sonhos. Estava saturado. Já não suportava essa mentira que é o relatar dos sonhos. Porque nenhum sonho se pode contar. Seria preciso uma língua sonhada para que o devaneio fosse transmissível. Não há essa ponte. Um sonho só pode ser contado num outro sonho. Mas o curandeiro, amável, quase profissional, lá condescendeu:

- Conte. Conte lá esse seu sonho. (COVTO, idem: p.22-23)

Para o desenvolvimento desse capítulo, desenvolveremos os conceitos de *intercessores* de Deleuze (1992) e de *transdisciplinaridade* e clínica do *clinamen* de Eduardo Passos e Regina B. Barros (2001), para construir a crítica e ampliação da ideia de uma clínica em constante *devir* dentro da prática psicodramática, que possa continuar fomentando seu ethos dionisíaco de cuidado de si e do mundo. A esse conceito de clínica que não se forma, mas se reinventa mutante a todo o momento, demos o nome de “clínica desviante”.

### 2.1 Os intercessores e a produção da transdisciplinaridade na clínica psicodramática

Interessava para Deleuze (1992), as relações entre as artes, a ciência e a filosofia, sem considerando cada uma delas criadora, sem que houvesse alguma hierarquia ou privilégio de uma sobre as outras.

O verdadeiro objeto da ciência é criar funções, o verdadeiro objeto da arte é criar agregados sensíveis e o objeto da filosofia é criar conceitos. A partir daí, se nos damos essas grandes rubricas, por mais sumárias que sejam (...), podemos formular a questão dos ecos e das ressonâncias entre elas. Como é possível, sobre linhas completamente diferentes, com ritmos e movimentos de produção inteiramente diversos – como é possível que um conceito, um agregado e uma função se encontrem? (Idem, 1992: p. 154).

Para Jorge Vasconcellos (2005: p.1224), um dos mais marcantes preceitos da filosofia deleuziana é a reivindicação de literatos, escritores, dramaturgos, poetas,

músicos, cineastas como intercessores de seu pensamento. Discute com saberes extrafilosóficos para orientar problemas e questões da filosofia. O filósofo funcionaria como um *ladrão de ideias*, que se recusa à contemplação (ideal platônico), informação e reflexão metódica e se apropria dos conceitos de outros para inventar seus próprios. Para o autor (idem), *intercessores* são encontros que forçam o pensamento a sair do estupor e criar. Sem eles não há criação e pensamento:

O conceito de “intercessores” é fundamental na *démarche* deleuziana. É por meio dele que podemos relacionar filosofia e arte, criação de conceitos e invenção de imagens, pois em Deleuze a questão fundamental do pensamento é a criação: pensar é inventar o caminho habitual da vida, pensar é fazer o novo, é tornar novamente o pensamento possível. (ibidem: p. 1225).

Heliana Rodrigues (2011) afirma que

o termo “intercessão” tem sido, muitas vezes, aparentado a seu homófono, relativo à interseção matemática. O efeito de tal aproximação é o entendimento do primeiro como coincidência parcial entre conjuntos previamente delimitados. No entanto, se a algo se deve remeter o conceito deleuze-guattariano de intercessor é ao verbo interceptar, com suas conotações de deriva, devir, desvio; ou, paralelamente, ao verbo interceder, menos por suas ressonâncias religiosas do que pela função de correlação recíproca que implica – em um “ceder entre”, nada se preserva como antes do próprio ato. (Idem: p.236).

Deleuze (1992) considera a filosofia, a ciência e a arte como “espécies de linhas melódicas estrangeiras umas às outras e que não cessam de interferir entre si” (idem: p.156), para ele a filosofia desenvolveria conceitos; “criar conceitos não é menos difícil que criar novas combinações visuais, sonoras, ou criar funções científicas” (ibidem). Contudo, afirma que as interferências entre as disciplinas não são trocas, mas “capturas” ou “dons” e que “uma disciplina que se desse por missão seguir um movimento criador vindo de outro lugar abandonaria ela mesma todo o papel criador” (ibidem). Vejamos a conceptualização de Deleuze (ibidem) sobre os intercessores:

O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas – mas também coisas, plantas, até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores (p.156).

O que mais nos interessa é a intercessão, a fertilidade do hibridismo psicodramático nascida do encontro e do *entre* a religiosidade, a psiquiatria e o teatro da espontaneidade. É essa clínica desviante que queremos perseguir, “fruto proibido” da aliança com outros saberes. O que nos resta é continuar a busca pela invenção de uma clínica artística, mas não *interdisciplinar* (PASSOS, 2002: p.42), que caduca em sustentar suas identidades e fronteiras. Para Passos (idem) a interdisciplinaridade articula duas ou mais disciplinas e produz uma zona de intercessão que gera um terceiro objeto, uma terceira disciplina independente da primeira. Ele dá como exemplo, a *Psicopedagogia* (p.42).

Analizando, percebemos que esse foi o caso do Psicodrama que, mesmo articulando religiosidade, psiquiatria e teatro, constituiu uma zona identitária com conceitos únicos, repetidos, desenvolvidos e multiplicados numa tradição comum àqueles que se denominam psicodramatistas. De certa forma, assim como o Psicodrama traz esse conceito na própria denominação: *psico* mais *drama*, sempre é visto, nos congressos psicodramáticos, os autores desenvolvendo desdobramentos como: *psicomúsica, psicodança, biodança*, etc.

Contudo, talvez a desestabilização necessária ao porvir criativo no psicodrama passe pela fissura de suas conservas intelectuais, de seu domínio de reprodução de si mesmo: da desestabilização de suas técnicas, de seus métodos pelo encontro com fazeres artísticos, científicos, filosóficos, não derivados de si ou das suas raízes originárias (Hassidismo, fenomenologia, existencialismo, teatro moderno, etc.). Não necessariamente propomos aqui acabar com o campo psicodramático e suas nomenclaturas conceituais, mas desestruturá-lo de suas identidades rígidas, raízes fixas, gerando identidades provisórias a partir de novos fluxos instituintes, reinventando e renovando os ares das suas práticas.

Gostaríamos de pensa-lo, então, em sua *transdisciplinaridade*, que seria a “subversão do eixo de sustentação dos campos epistemológicos, graças ao efeito de desestabilização tanto da dicotomia sujeito/objeto quanto da unidade das disciplinas e dos especialismos” (PASSOS & BARROS, 2000: p. 76). Para tanto e, explicitando o conceito de intercessor através da discussão dos autores (idem), faz-se interessante a utilização de *conceitos-ferramenta* operando dentro da prática psicodramática: “Um conceito-ferramenta é aquele que está cheio de força crítica. Ele está, portanto, cheio de

força para produzir crise, desestabilizar. [...]. O conceito é um intercessor quando é capaz de produzir tal efeito”. (Ibidem: p.77). Para os autores (ibidem) a noção de transdisciplinaridade não carece do abandono do movimento criador de cada disciplina, mas de problematizar os seus limites e argui-la em seus lugares de congelamento e universalidade. “Tratar-se-ia, nesta perspectiva transdisciplinar, de nomadizar as fronteiras, torná-las instáveis. Caotizar os campos, desestabilizando-os ao ponto de fazer deles planos de criação de outros objetos-sujeitos” (Ibidem). Vejamos:

A clínica transdisciplinar se formaria como um sistema aberto onde o ‘analista’ não apenas criaria intercessores, elementos de passagem de um território a outro, mas onde ele próprio seria um intercessor. Produzindo agenciamentos, misturando vozes, as enunciações, agora sem sujeito, nasceriam da polifonia dos regimes de signos que se atravessam. Por exemplo, uma sensação, um som, um cheiro experimentado como ato no território que define o nível de intervenção, produz interferências, ressonâncias, amplificações, mantendo o sistema em aberto para o tempo (PASSOS & BARROS, 2000: p.78).

A partir disso, pode-se repensar a clínica psicodramática não mais necessariamente através de seus universalismos, mas da sua possibilidade de produção contínua de diferença, de fluxos de criação espontânea. Ao invés de denominá-la meramente como uma clínica-artística, que remete à lógica interdisciplinar da composição de técnicas artísticas aplicadas na clínica: como em certos fazeres da *Arte-terapia* ou em alguns ramos da *Terapia Ocupacional*, poder-se-ia entendê-la e operá-la como uma clínica transdisciplinar, aberta a interferências de toda a natureza (científica, artística, política, religiosa) para produzir desvios.

## **2.2 Moreno e seu fazer transversal: arte por uma revolução psiquiátrica**

Decerto, a partir disso, pode-se fortalecer a vocação psicodramática para os processos contínuos de criação e espontaneidade tão buscadas por Moreno. Partindo das reflexões acima e buscando os fluxos de ethos dionisíacos na vida de Moreno, vamos abordar a relação dele com autores significativos à psiquiatria e de como isso influenciou seu trabalho e a criação de um método transversal, transdisciplinar de cuidados.

Dizemos *transversal*, não obstante o anacronismo e descontextualização, pelo fato de Moreno ter operado seu trabalho apenas com algumas referências, mas de modo

inventivo, híbrido, que podemos chamar aqui de *clínica desviante*, por desviar de protocolos clínicos preestabelecidos e inventar uma clínica vulnerável a intercessores *não-médicos*, que produziram um teatro *não-tão-teatral* e uma medicina *não-tão-médica*, utilizando dramatizações dos delírios e alucinações no tratamento dos pacientes psicóticos, utilizando a política como intercessor, mas não com o intuito *interdisciplinar* de fazer um teatro-político.

Marineau nos conta que a relação entre a arte e a psiquiatria fora uma constante na vida de Moreno. Como já foram apresentadas as suas influências artísticas no capítulo passado e serão trabalhadas ainda outras possíveis no seguinte, vejamos suas influências na psiquiatria: “Embora o jovem Moreno sempre se rebelasse contra classificações, é claro que estava próximo de muitos dos que propunham essa nova ordem das coisas” (ibidem: p.63).

O autor (ibidem) conta que em Viena havia muito trabalho de pesquisa que estavam balizando a psiquiatria: Theodore Meynert (1833-1892), professor de Sigmund Freud, tinha identificado muitas estruturas neurológicas profundas, subjacentes ao cérebro e propôs uma classificação sistemática de doenças mentais baseadas em seus estudos; Richard von Krafft-Ebing (1840-1902), também professor de Freud, descreveu as aberrações do impulso sexual em seu livro “*Psycopathia Sexualis*”, de 1886 e com o inglês Havelok Ellis (1856-1939) e o suíço Auguste Forel (1848-1931) ele contribuiu para crescimento do conceito de “vida emocional e instintiva do homem”. Na Alemanha, o aluno de Wundt, Emil Kraepelin (1856-1926), elaborou um sistema de psiquiatria descritiva, classificando as doenças mentais a partir de milhares de históricos de casos. Em Paris, Jean-Martin Charcot (1825-1893) estudou o hipnotismo e a histeria, demonstrando que ela poderia ser curada através de meios psicológicos. Freud (1856-1939) operou a segunda revolução psiquiátrica ao devolver ao paciente o direito de falar. O desenvolvimento do conceito de inconsciente possibilitou a interpretação dos processos de pensamento e comportamento a partir de uma perspectiva dinâmica, alicerçada pela compreensão da repressão e outros mecanismo de defesa. Marineau (ibidem), conta que Moreno sofreu influência do movimento que entendeu como “reforma psiquiátrica<sup>19</sup>” de Phillipe Pinel, por considera-lo o pioneiro no tratamento humanizado dos loucos. Segundo o autor, depois das reformas manicomiais de Pinel, os doentes mentais passaram, aos poucos, a não ser mais classificados como criminosos.

---

Colocamos entre aspas pois não entendemos a atuação de Pinel como revolucionária, por motivos que não pertinentes a esse trabalho.

Vejamos a descrição de um caso psiquiátrico grave por Moreno e a sua conduta clínica, dirigindo uma sessão de psicodrama com apoio técnico-terapêutico de seus ego-auxiliares:

Temos aqui um tipo de doente que não é suscetível de tratamento psiquiátrico e que o ambiente não consegue orientar para uma atividade útil. Não demonstra nenhum interesse afetivo pelas pessoas ao seu redor. É fechado e se recusa a colaborar no trabalho. O mais que por casos dessa natureza puderam fazer a psiquiatria e a psicanálise, tinha sido o de compreendê-lo. Do ponto de vista de tratamento, devíamos, entretanto, dar mais um passo. Traduzimos as expressões, os gestos, as imagens delirantes e as alucinações do doente em linguagem ‘poética’ para criar as bases de uma realidade psicodramática, um ‘mundo auxiliar’. Em outros termos, tomamos o lugar do poeta, melhor dizendo, do dramaturgo. Os egos-auxiliares puderam então, desde que se familiarizaram com a linguagem poética e a estrutura do mundo auxiliar, agir no mundo do paciente, representar papéis que correspondiam as suas necessidades, falar com ele na sua língua, viver com ele no seu mundo. Nos o consideramos, por assim dizer, como um poeta tão possuído pelas criações de sua imaginação como um Rei Lear ou Otelo. [...]. É uma das funções do ego-auxiliar colocar-se num estado de espírito que lhe permita criar voluntariamente um papel que pode – se necessário – ser tão delirante como o que o paciente toma obrigatoriamente (MORENO, *idem*: p.310).

Compreender o ethos dionisíaco moreniano é também compreender sua familiaridade com a loucura, seu interesse em realizar no palco e fora dele, as fantasias de seus pacientes. Fortuna (2005), explica que uma das máscaras de Dioniso segundo alguns mitógrafos é a daquele que “rouba nossa racionalidade – hypoklopon” (*idem*: p.59). Associada a ele, está a máscara do grande vórtice. O deus pode entrar num redemoinho e levar os outros num caminho sem volta, sendo a parada o limite do êxtase. Quando quer, aliena-se da realidade presente, porque envolvido no turbilhão fascinante do momento. Ele reinventa um cotidiano pleno de desejo. Dioniso, o deus da inquietação, perigos, metamorfoses e suplícios.

Marineau (1992), conta-nos que em instituições convencionais, Moreno não podia entrar plenamente nas fantasias de seus pacientes sem quebrar as regras e regulamentos das instituições, em especial no que tange à nudez. Pelo menos na forma como gostaria e fez ao fundar seu próprio hospital. Ele foi convidado por uma família abastada para tratar um membro dela que se julgava um deus, no caso, considerava-se Jesus Cristo. Moreno, usou as técnicas do psicodrama para tratar o jovem, convidando seus assistentes, egos-auxiliares, para desempenhar partes do mundo alucinatório do



paciente, vivenciando e adentrando seu sistema delirante. O autor conta que sua heterodoxia se mostrou muito funcional na recuperação desse paciente e Moreno percebeu que necessitava desse tipo de liberdade não propiciada pelas instituições tradicionais de saúde mental. Esse fator foi decisivo na compra de uma propriedade (antiga escola) em Beacon, pequena cidade junto ao rio Hudson, a cem quilômetros de Nova York, com objetivo de transformá-la num hospital. O ano de 1936 poderia ser historicamente considerado o ano mais importante da vida de Moreno. Foi decisivo para criar o Beacon Hill Sanatorium, que se tornaria o centro de disseminação de suas ideias para o mundo: uma editora (Beacon Press) e um pequeno hospital psiquiátrico que funcionava como uma comunidade terapêutica que recebia estudantes interessados no seu método. E Moreno podia ali realizar sua loucura de praticar psiquiatria, terapia, arte, pregação e criação simultaneamente.

O paradoxo que integra o psiquiatra a sua própria loucura talvez seja a fonte mais substancial do que denominamos *ethos* dionisíaco moreniano. Fortuna (2005) analisa que “a polivalência do corpo de Dioniso, deus das mil faces, belo, monstro, fala dos rostos da alma que são nada mais e nada menos que os nossos próprios rostos, os rostos da humanidade espelhados nas faces de Dioniso” (idem: p.59). Faz-se interessante e necessário apontar uma face que interfaceia Moreno e Dioniso, que é a face da saúde. Vejamos o que aponta Fortuna (ibidem):

Uma face estranha para Dioniso: “o provedor da saúde”. A medicina natural, a medicina dos antigos gregos, dava muito as mãos à feitura do vinho e da viticultura, tomando o vinho como fonte terapêutica: *phármakon* ou profilática. Marcel Detienne nos lembra, inclusive, que foi através de estudos de um médico do século IV a.C., Mnesíteu, que a humanidade tomou conhecimento do oráculo de Pítia que aconselhava a alguns – certamente atenienses – que denominassem Dioniso o “provedor da saúde” (*hugiátês*). (p.58).

O seu *ethos* dionisíaco se expressava especialmente em sua destreza na convivência com o mundo fantasioso de pacientes psicóticos e sua concepção de loucura como expressão necessária da vida. Parecia dançar, atuar e conviver com a loucura alheia e sua própria de forma entusiasta. Percebia que esses pacientes eram tolhidos de suas vidas nas instituições psiquiátricas, eram tolhidos a priori de suas vidas fantásticas, que eram, em verdade, grande parte de suas realidades. Sabia que a expressão da saúde de seus pacientes e mesmo sua recuperação só poderia começar pela expressão e realização, ainda que num palco psicodramático, da sua loucura. Criava

junto com seus pacientes o contexto, a cena, o cenário e convidava seus assistentes (egos-auxiliares), para re-presentificar as personagens com os quais o paciente se relacionava no seu mundo fantástico.

Por *clínica desviante* podemos entender a sua linha de ação para abordagem terapêutica, que entendia, por princípio, que o melhor modo de cuidar da loucura era usando a loucura. Para cuidar de um processo psicótico, ele promovia condições especiais para que o paciente vivesse um novo surto. Vejamos a apresentação da técnica chamada *choque psicodramático* pelo próprio Moreno (1999):

O procedimento que consiste em reconduzir o doente, que acaba de sair de um episódio psicótico, a um segundo episódio experimental é chamado choque psicodramático. O choque intenso da fase aguda de uma psicose tem como resposta um choque terapêutico igualmente violento. A semelhança entre a fase aguda de uma psicose e sua materialização, ao longo de um choque psicodramático, permite-nos citar esta velha fórmula da homeopatia: *similia similibus curantur*. (p. 312)

E continua:

Todas as pessoas que fizeram parte do círculo imediato do doente durante o ataque psicótico real devem participar do ‘processo de revivescência’. São encarregadas de reanimar suas lembranças psíquicas e corporais. O comportamento físico dos doentes faz aparecer numerosas reminiscências; segue-se para o doente um choque e um relaxamento e ele pode, então, colocar-se em estados psíquicos dos quais jamais tinha tido consciência antes. As atitudes corporais são fatores de excitação e descontração: por um lado o conduzem para fora do domínio psicótico, por outro lado lhe permitem uma integração progressiva e o controle dos papéis que ele tinha durante o acesso psicótico. O doente deve aí aprender a não mais ser a vítima desprotegida que era durante o episódio agudo (Idem).

Talvez Moreno tivesse percebido que o mundo imaginário ou, o “mundo suplementar”, fosse mais rico em potencialidades e expressões criativas que o mundo concreto do paciente, muitas vezes empobrecido pelo confinamento, abandonado por suas matrizes e núcleos sociais. A repressão do mundo imaginário, da riqueza desses pacientes, seria o fechamento de um portal de comunicação para a constituição do seu vínculo com a realidade comum, compartilhada pela sociedade normatizada.

### **2.3 Moreno e a catarse como intercessora para o choque psicodramático**

Moreno, em certo momento do desenvolvimento do psicodrama, se apropria de um conceito clássico do teatro que, etimologicamente e em primeiro plano, iria

contra tudo que sempre professou. Vejamos a análise de Moreno (1999) sobre a catarse aristotélica e a sua proposta, baseada em sua criaturgia:

O princípio aristotélico transfere a catarse aos espectadores. O conceito psicodramático a coloca ali onde a vivência teve sua origem: no criador, espontâneo, mas doente. As relações entre o criador individual e a catarse não são suficientemente acentuadas. O espectador recebe o choque terapêutico e reage a ele, mas não o cria. O protagonista é, ao contrário, ao mesmo tempo, criador, ator e espectador no transcorrer do psicodrama (p.314).

Vejamos o modo como o autor (idem) classifica as diferentes formas de catarse, seus processos e diferencia a catarse produzida no choque psicodramático:

(...). Uma entrevista precede o tratamento psicodramático. Procuram-se aí os síndromes que fornecerão a matéria da primeira situação de choque. Ao longo dessa entrevista, produz-se no paciente uma espécie de catarse, mas ela se situa, sobretudo, no plano intelectual. Esse processo corresponde a outras formas de psicoterapia, que tentam curar pela persuasão lógica e a sugestão (catarse intelectual). Imediatamente após a sessão, encoraja-se o doente a fazer associações livres (catarse psicanalítica). (...). A diferença entre o choque psicodramático e outras formas de tratamento que são acompanhadas de experiências transtornantes – hipnose e choques quimioterápicos, por exemplo – é clara. A hipnose adormece o paciente e o choque insulínico o põe em estado de coma, mas esses tratamentos desarmam o paciente e o tornam incapaz de agir. É um choque no escuro. (...) O choque psicodramático é um método que atinge o doente de tal maneira que ele pode recriar, sob nossos olhos, o universo psicótico perdido. O paciente que representa no tablado ‘choca-se’ consigo mesmo, assim como seu auto *tele*<sup>20</sup> e seu átomo social<sup>21</sup>, até que o caminho esteja livre para a constelação patológica de seu estado psicótico (p.314-315).

Moreno (ibidem), afirma que o ser humano perpetua o teatro, pois tem alguma necessidade da loucura, de vê-la de uma forma menos ameaçadora. Enquanto na vida real, julgam e isolam os loucos e assassinos, paradoxalmente interessa-se muito pela vida desses no palco. Com a invenção de uma forma suportável de expressão do terror, podemos olhar, temer, mas sentir prazer e segurança, catarse: “Domesticamos os leões, amestramos animais selvagens e assim nos aliviamos de nossos pecados. É por isso que

---

<sup>20</sup> Para Moreno (2006), “Tele é o fator responsável pelo grau de realidade das configurações sociais na medida em que elas se desviam do acaso. É também a menor unidade dos sentimentos sociais medidos pelos testes sociométricos” (p.434).

<sup>21</sup> Moreno (idem) explica que átomos sociais são as “menores unidades de organização social de que consiste a humanidade” (p.427).

é permitido o autor aparecer em cena liberto e libertar nos ao mesmo tempo”(Ibidem: p 325).

O conceito de catarse (*kátharsis*), segundo Brandão (2002), que será mais bem trabalhado no próximo capítulo, é herdado das religiões oficiais da Grécia e significa a “purificação da vontade de ser divino” (idem: p.11), ou seja, a neutralização das forças disruptivas dionísicas. Mas ao se apropriar desse conceito, Moreno (1999) opera uma distorção não equívoca, proposital, criando um conceito híbrido que desestabiliza a fundação, o regime de identidade do conceito anterior.

Por fim, Moreno (1966, apud Fonseca 2008), considera, em um artigo denominado “A terceira revolução psiquiátrica e o alcance do psicodrama”, que

a primeira revolução psiquiátrica teve como epicentro o hospital. A segunda foi na psique e a terceira centrada na comunidade e no mundo. O conceito preponderante da primeira (pineliana), era a liberdade e emancipação. O da segunda, o inconsciente, e o da terceira, a espontaneidade-criatividade (p. 32).

Ultrapassando a questão artística, a importância dos conceitos de “espontaneidade” e “criatividade” é central na obra de Moreno por eles estarem atrelados à crítica sobre a cristalização das relações e dos fluxos de vida. O que Moreno (1997) chamou de “conserva cultural”:

A conserva cultural propõe-se ser o produto acabado e, como tal, adquiriu uma qualidade quase sagrada. Este é o resultado de uma teoria de valores geralmente aceita. Os processos levados a seu termo, os atos finalizados e as obras perfeitas parecem ter satisfeito a nossa teoria de valores que os processos e coisas que permanecem inacabadas ou em estado imperfeito. Essas ideias de perfeição foram associadas à própria ideia de Deus. É significativo assinalar, a este respeito, que muitas qualidades de quase-conserva de Deus foram, provavelmente, enfatizadas em excesso – suas “obras”, seu “universo”, sua “onipotência”, sua “justiça”, sua “sabedoria” – ao passo que a sua função como criador espontâneo – o mais revolucionário conceito da função de um deus – é quase sempre negligenciada (p.158-159).

## **2.4 Clinamen ou a clínica desviante**

Assim, buscando desestabilizar o lugar de conserva cultural do próprio psicodrama, rastreamos um conceito que, em aliança com o conceito de “intercessores”,

pode dar pistas e corroborar no sentido de continuar se diferenciando de si mesmo; o conceito de “clinamen” (PASSOS & BARROS, 2000: p. 91). Para os autores a clínica tem sua etimologia no grego e deriva das palavras “klinikós” – que concerne ao leito; “kliné” – leito, repouso e “klino” – produção de desvio, inclinação. Consideram o ato clínico, além do acolhimento para quem necessita de cuidados, como a produção de um desvio (clinamen), fazendo referência à filosofia atomista de Epicuro:

Esse conceito da filosofia grega designa o desvio que permite aos átomos, ao caírem no vazio em virtude de seu peso e de sua velocidade, se chocarem articulando-se na composição das coisas. Essa cosmogonia epicurista atribui a esses pequenos movimentos de desvio a potência de geração do mundo. É na afirmação desse desvio, do clinamen, portanto, que a clínica se faz (Idem: p.91).

Os autores compreendem que “desvio, desestabilização, são características tanto da clínica quanto do contemporâneo” (ibidem). Ela mesma é inclinada à habitação de um espaço-tempo marcado por sua instabilidade, fazendo da ação clínica, ou de uma demanda de análise, algo a ser produzido imerso nessa crítica. Vejamos:

A clínica do contemporâneo/no contemporâneo é uma clínica necessariamente utópica e intempestiva. Pois a clínica não está nem completamente aqui nem completamente agora, sob o risco de ser acusada de adaptacionista, utilitária, ortopédica. Entretanto, não podemos também dizer que ela seja uma clínica de lá ou do passado, sob o risco de aprisionar as forças produtivas do desejo seja nas estruturas arqueológicas, seja na história. Se a clínica não está aqui, nem está lá, é porque ela se localiza em um espaço a ser construído. Nesse sentido, podemos dizer que ela habita uma utopia, uma vez que é pela afirmação do não-lugar (u-topos) que ela se compromete com os processos de produção da subjetividade. Assim é que ela também não pode ser uma ação do presente ou do passado. Sua intervenção se dá num tempo intempestivo, extemporâneo, impulsionado pelo que rompe as cadeias do hábito para constituição de novas formas de existência (Ibidem: p. 91-92).

Pelos motivos explicitados, entendemos que os conceitos de *intercessores* e *clinámen* são fundamentais para permitir o fluxo contínuo de criação desviante das normas e das sacralizações artísticas. Moreno (1997) considerava a conserva cultural uma “categoria tranquilizadora” (Idem: p. 159), pois tinha feito a sociedade se acomodar a em obras que foram fruto de processos espontâneos e criadores, moldadas de forma permanente. As conservas culturais tinham chegado a um alto valor, a exemplo das obras de Shakespeare ou das sinfonias de Beethoven ou da própria Bíblia.

Por tal lógica, a espontaneidade e criatividade tiveram tão pouca oportunidade de se desenvolver numa cultura saturada de obras-primas geniais.

Assim, além das dimensões estéticas e éticas já trabalhadas, pelo que temos chamado de *ethos dionisíaco*, essa discussão acende a dimensão política da obra moreniana: a expressão da loucura num palco, em outras palavras, poderia ser a validação de uma vida que outrora deixara de ser vida pela exclusão.

A expressão criativa do psicótico era asilada dentro de si e seu corpo era alienado dentro de manicômios-prisões que objetivavam proteger a normalidade social. Moreno, tendo criado uma comunidade terapêutica em forma de hospital, sonhava em proteger os loucos daquela normalidade. Inspira-nos a considerar assim a “normose”; loucura hegemônica e padronizada como aniquiladora sistemática e totalitária da “psicose”; que poderia, em muitos de seus aspectos e, se em estado espontâneo de criação; loucura singular e diferenciada.

Entendemos que Moreno foi transitando entre as disciplinas à medida que ia se institucionalizando o psicodrama como uma disciplina híbrida, mas que não conservava as estruturas das primeiras: para os teatrólogos, era considerado um falso teatrólogo, para os médicos, era considerado um falso médico. Assim, sem identidade certa, pode estar em certo nomadismo, sem território; ora psicodrama, ora axiodrama, ora sociodrama, ora teatro da espontaneidade, ora sociometria. Apesar de todo esforço de taxonomia, de identificação e rotulação do método e das técnicas, podemos considerar o fazer clínico de Moreno, em grande parte de sua trajetória, um fazer clínico transdisciplinar e desviante.

Por fim, para experimentarmos um olhar de dramaturgo, ainda mais de um *criaturgo*, que aspira a uma clínica desviante, de *ethos dionisíaco*, devemos, a priori, ter um duplo olhar sensível: para o que as pessoas são, ou acreditam ser e para aquilo que elas desejariam vir a ser. Já o nosso trabalho, a co-criação, coprodução terapêutica, deve se concentrar tão somente no abismo entre as duas coisas: residência impermanente do devir. Olhar para esse “nada”, para o fundo do abismo e, quando o abismo olhar para o fundo de si, nascerão asas.

### **3. DA ORIGEM DO TEATRO AO TEATRO ESPONTÂNEO: A CRIATURGIA COMO DESCONSTRUÇÃO MORENIANA DA DRAMATURGIA**

- Por que as revoluções não são feitas por homens mais humanos?
- Porque os homens mais humanos não fazem revoluções, fazem bibliotecas.
- E cemitérios. (NOSSA música, 2005, cap. 4).

Neste capítulo, percorreremos algumas trilhas que levaram à fundação do teatro e de suas políticas a partir dos dionisismos arcaicos e trágicos na Grécia e à criação do Teatro da Espontaneidade por Moreno.

Veremos também a sugestão de intertextualidade com autores, não reconhecida ou citada por Moreno, mas que sugerimos que, se não houve influência direta, houve pelo menos um momento histórico que fez coincidir e aproximar Moreno de autores teatrais que deram contribuições semelhantes no sentido do rompimento ou fuga do “métron” teatral então vigente na Europa do início do Século XX. Para tanto, analisaremos duas forças que acreditamos ter, apesar da falta de referências, influências na teatralidade de Moreno: a teatralidade de Antonin Artaud (1999) em sua ritualização do teatro e mobilização visceral do espectador e de Bertold Brecht (1999) na ampliação do conceito de dramaturgia, quebra da quarta parede, distanciamento afetivo e aproximação intelectual do espectador, para inclinação do teatro para o que se entendia por sua vocação social e política. A partir disso, saberemos como se construiu o conceito de criaturgia moreniana a partir da busca de desconstrução da dramaturgia dominante em sua época.

#### **3.1 O mito e as festas ao deus Dioniso**

Antes de entrar em aspectos políticos da institucionalização do teatro e filosóficos, metafóricos e simbólicos do deus Dioniso, faz-se necessário aqui resgatar a sua mitologia, contexto histórico do seu aparecimento e de como sua história na Grécia arcaica teve ressonâncias na sua relação com o poder institucionalizado, com o Estado e aqui analisado, com a produção de conhecimento no teatro e no psicodrama.

Para José Antonio Dabdab Trabulsi (2004), o culto a Dioniso pertence à época neolítica. Mas sua ligação com a fecundidade, natureza e forças da terra, remonta, talvez a um período mais antigo. As características que compõem o culto a esse deus, pertencem a uma vasta corrente religiosa, algo que torna impossível definir o marco inicial de seu aparecimento.

Para Marlene Fortuna (2005), “as primeiras referências sobre expressões a esse mito datam do século VIII a.C. Teve Tebas como terra natal, assim como os campos de Nisa na Trácia” (ibidem: p.27). Após ter sido apropriado pela política ateniense, instrumentalizando-se na estrutura pedagógica espetacular das tragédias, tal deus é abominado pela mesma política na sua racionalidade e lógica inexorável. Explica ainda que na Grécia, o mito só desapareceria definitivamente dos registros oficiais após 451 a.C., com a derrota ateniense na guerra do Peloponeso. Esparta, de característica eminentemente bélica e não religiosa, após a vitória, não teve interesse de absorvê-lo. Seria somente resgatado mais tarde em Roma, em solenidades escusas nas quais as damas recebiam propostas eróticas. Tais celebrações, dentro de um contexto restrito e não mais “popular”, eram realizadas pela aristocracia romana e chamadas *Liberais* (Ibidem: p.28).

Junio de Souza Brandão (2002) conta que Dioniso fora fruto de uma das paixões de Zeus por uma mortal: a princesa tebana Sêmele. Dioniso já havia nascido antes com o nome de Zagreu, filho de Zeus e Perséfone. Como Zagreu, preferido por Zeus, estava destinado a sucedê-lo no governo do mundo, o ciúme de Hera, sua esposa, faz a deusa empreender uma grande perseguição a fim de destruí-lo. Zeus deixa o primeiro Dioniso aos cuidados de Apolo e dos Curetes, que o cria nas florestas do monte Parnaso. Hera descobre o seu destino e encarrega os Titãs de encontrá-lo. Não obstante as várias metamorfoses de Dioniso, acabou sendo encontrado em forma de touro pelos Titãs e devorado. O seu coração ainda palpitante é salvo pela deusa Palas Atena. A princesa Sêmele engole esse coração e torna-se grávida do segundo Dioniso. Hera, ao saber do amor entre seu esposo e a princesa, transforma-se na ama de Sêmele e a convence a pedir a presença do deus em todo o seu esplendor. Zeus havia advertido que isso a mataria, mas como jurara pelo rio Estige nunca contrariar os seus desejos, apareceu com todos os seus raios e trovões. A princesa morreu carbonizada com todo o seu palácio. Zeus recolheu do ventre queimado da amante, o feto, que completou a



gestação na sua própria coxa. Após o nascimento, Dioniso foi confiado aos cuidados das Ninfas e dos Sátiros do monte Nisa.

Lá, em sombria gruta, cercada de frondosa vegetação, e em cujas paredes se entrelaçavam galhos de viçosas vides, donde pendiam maduros cachos de uva, vivia feliz o filho de Sêmele. Certa vez, Dioniso colheu alguns desses cachos, espremeu-lhes as frutinhas em taças de ouro e bebeu o suco em companhia da sua corte. Todos ficaram conhecendo então o novo néctar: o vinho acabava de nascer. Bebendo-o repetida vezes, Sátiros, Ninfas e Dioniso começaram a dançar vertiginosamente, ao som dos címbalos. Embriagados do delírio báquico, todos caíram por terra semidesfalecidos (BRANDÃO, 2002: p. 10).

Segundo Trabulsi (2004), as Dionisiacas Rurais, formatos decerto primordiais do culto a Dioniso, eram festas de aldeia, realizada em dezembro-janeiro, no mês de Poseideon, deus dos mares. Tais festas tinham características de *procissão fálica* (celebrando o falo divinizado), *cômos* (cortejo de personagens fantasiados, muito animados e barulhentos, origem da comédia antiga), cantos, dança e etc. Tinham uma participação maciça e efetiva dos camponeses, num caráter de evasão. Eram festas veementemente alegres e poderosas, numa atmosfera de liberdade e permissividade. Esse era o dionisismo pré-políade (idem: p.193).

Analisando o fenômeno social e suas pluralidades, Fortuna (2005) considera as celebrações como forças implacáveis, os poderes constituídos restringiam as festas em um lugar e em outro elas ressurgiam mais fortes, com grande adesão da população. A festa carnavalesca de Dioniso era fecundante, renovadora e indestrutível. Nos cultos dionisiacos a heterogeneidade era o principal fator de coesão entre os participantes, não havia estética nem ética a ser respeitada, a não ser a ética da auto-regulação grupal:

(...) uma bacante não desrespeita um sátiro; Príapo não desrespeita Pã e Sileno, que embora bêbado, cambaleante, é muitas vezes ouvido como sábio. Há regozijo na festa de Baco, humor, jocosidade, mas há, acima de tudo, um confronto com a morte. Uma visão jamais idealista, mas sempre pluralista de tudo (idem: p. 88).

É interessante observar em Fortuna (ibidem), que o vinho funcionava como dispositivo de coletivização. A sobriedade poderia fazer o homem estar só, mas alcoolizados, estariam sempre em coletivos. Ao nos referirmos ao cortejo, ao *séquito*, à procissão dionisiaca, imaginemos todos alcoolizados e alterados por seu vinho

orgástico. Nessa possessão dionisiaca, com o deus pulsando em seus corpos, sentem-se poderosos para realizar atos que, em estado normal, não realizariam. Entram numa espécie de rito iniciático que alarga as dimensões do corpo, renunciando à dimensão individual para estendê-lo à dimensão coletiva. O vinho despersonalizante de Dioniso conduzia à coletividade, na qual cada um não era mais cada um, cada um era todos e todos cada um. Ao mesmo tempo, em suas *faces caleidoscópicas*, promovia a *unificação cósmica* (ibidem: p.52), todos eram deuses através de processos espirituais singulares de êxtase (ékstasis) e entusiasmo (enthusiasμός):

Dioniso aboliu o tempo, aboliu a repressão e aboliu o ridículo. Enfeitiça-nos com seu poder de obscenidade e puerilidade, ultrapassando todos os limites. Dioniso relaciona todos os espaços com a alma de mil faces: dança, canta e grita livremente. (...) Traria Dioniso em si uma espécie de ancestralidade cósmica que tangencia, simultaneamente, as trevas e a luz? É transcendente e sensorial ao mesmo tempo. Um mestre. Aquele que insemína a mudança. Dioniso outorgou-nos a coragem de morreremos muitas vezes nesta vida, e ensinou-nos a violência de que temos de dispor para encarar essas mortes extraíndo delas o grande néctar. Não há nesse deus necessidade nenhuma de se prender às amarras deste mundo; o cosmos, (...), as alturas e as profundezas, brincam na palma de suas mãos (ibidem: p.55).

Contudo, as celebrações marginais em culto ao deus e suas iminentes forças de transformação, na sua caoticidade, incomodavam violentamente o caráter ordinário e racional da aristocracia helênica. Os poderes constituídos começavam a perceber o perigo político dessas festas, disseminadas por toda a Grécia. Faz-se válido ressaltar que as festas tinham a sua maior expressão e eram celebradas pelos não-cidadãos, ou seja, a grande maioria da população grega, formada por escravos, estrangeiros e mulheres.

### 3.2 A tragédia como nascimento de um teatro político

Segundo Brandão (2002), Dioniso, como deus campesino, marginal por excelência, de caráter popular, associado aos mitos naturalistas que morrem e ressuscitam, aspirantes à imortalidade, impactava frontalmente a religião oficial e aristocrática da polis grega. O culto a ele atingia agressivamente a atitude moral pregada pelas religiões poliades: *o métron* – medida de cada um, acordo tácito e instituído que fixava os homens em sua organização e hierarquia social. Alegorias importantes de ordenamento político de “controle social” orientavam a população à

moderação, ou seja, à pacificação do dionisismo. Os “deuses olímpicos” estavam sempre atentos para esmagar qualquer desmedida (*désmesure*) de algum mortal que aspirasse à imortalidade. Vejamos:

Os deuses olímpicos sentiam-se ameaçados e o Estado também, uma vez que o *homo dionysiacus*, integrado em Dionísio, através do êxtase e do entusiasmo, se libera de certos condicionamentos e de interditos de ordem ética, política e social. Assim se explicam tantos ‘avisos’ na Grécia antiga, concitando todos à moderação: ‘gnôthi sautón’, conhece-te a ti mesmo, ‘medèn ágan’, nada em excesso... (idem: p. 11)

Contudo, no século V a.C., segundo Trabulsi (1984), com a crise da aristocracia e surgimento dos tiranos, essa ameaça é finalmente atenuada com um movimento de cooptação das forças marginais, não só incluindo-as na oficialidade política, como dando uma roupagem mais moralmente digerível, mais próxima dos princípios da polis. Uma festa nova, muito distanciada do dionisismo original, favorecida pelos tiranos. Um compromisso entre a necessidade de dar uma satisfação às reivindicações do “demos”, componente essencial das bases sociais do poder tirânico e a necessidade de reforçar as estruturas de um estado centralizado contra o particularismo aristocrático, necessidade que um dionisismo desabrido e corrosivo não poderia jamais satisfazer (idem: p.92). O dionisismo vivaz do século VI a.C., que chegou a ser considerado, segundo Trabulsi (2004), “o dia bendito dos escravos”, agora era capturado pelas organizações políades e transformado em imensos espetáculos: as “Grandes Dionisiacas”, também chamadas de “Urbanas” em contraposição ao dionisismo rural. A nova aristocracia ateniense funda no século V a.C., as Festas Políades:

Poderíamos retomar a fórmula que ilustra tão bem a evolução que constatamos nas festas. Uma festa nova, muito mais “civilizada”, favorecida pelos tiranos, e depois pela democracia, em detrimento de festas mais antigas, porém menos adaptadas às suas necessidades. (...) Vemos, portanto, que quanto mais a festa é importante para a polis, menos a participação é igualitária e indiferenciada. Mesmo em relação ao “deus que não faz distinções em favor de ninguém”, a polis faz com que alguns sejam mais iguais do que outros (idem: p. 203).

Vejamos Trabulsi (ibidem):

Sem voltarmos a falar da natureza compósita da tragédia, suas origens e seu caráter competitivo, convém insistir no fato de que as Grandes

Dionisiacas foram escolhidas pelos tiranos como um elemento importante de sua política religiosa, e que elas são, dentre as festas dionisiacas, as mais integradas à polis. (p. 202).

Para Brandão (2002), a tragédia – *tragoidia*, que etimologicamente significa *canto do bode*, em referência a Dionísio – o *deus-bode*, tem sua lógica na desmitificação dos rituais dionisiacos e é parte integrante da política religiosa da democracia grega. Após ser devorado pelos Titãs, o deus ressuscita na forma de um “bode divino” (*trágos theios*), um “bode paciente” (*pharmakós*), imolado para a purificação da polis (p.17).

Trabulsi (2004) mostra ainda que na extensa obra do poeta trágico e dramaturgo Sófocles, Dioniso quase não é citado e em nenhuma das obras ele é personagem do drama. Quando aparece, é como um deus mais calmo, nenhum ato bárbaro ou sangrento chega por seu intermédio. Ao contrário, age sempre em harmonia com os outros deuses, para o bem da cidade. Muitas vezes, apesar de sua invocação, as coisas trágicas acontecem. Em Sófocles, um poeta-cidadão, a integração de Dioniso à cidade atinge o auge, seu espetáculo descarta a exaltação mística e emoções perturbadoras. O autor comenta ainda que por pouco Sófocles não aparece ao lado de Fídias e Péricles no escudo da *Parthénos*. Os outros dramaturgos seguiram a mesma lógica. Nos seiscentos dramas referentes ao período, menos de vinte se referem diretamente a Dioniso, os grandes rituais populares se transformam paulatinamente em aparato e pedagogia ideológica de Estado:

Ora, o teatro não era uma literatura íntima para o uso de uma minoria, e sim um espetáculo que mobiliza toda a cidade, que é julgado pela cidade, e que busca sua aprovação. O sucesso imenso de Sófocles ao longo de toda a sua carreira nos convida a encarar seu sentimento religioso como mais largamente partilhado. O drama se afirma como um verdadeiro “aparato ideológico de Estado”. (Idem: p. 202).

Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (1999), usam como exemplo a utilização das máscaras nos espetáculos trágicos. Para eles, as máscaras trágicas tinham função estética e não mais ritualística, nem religiosa. Enquanto o coro, formado por cidadãos, estava de um lado representando a personagem coletiva, sem máscara, apenas disfarçados, do outro lado estava a personagem trágica, vivida por um ator profissional, individualizada por sua máscara em relação ao coro anônimo. Na tragédia cria-se uma categoria social e religiosa bem definida: o herói. O coro representaria então a

comunidade cívica que exprimia os temores, esperanças, julgamentos e sentimentos dos espectadores e o herói uma personagem individualizada, de outra época, a quem é estranha à condição de cidadão (p.2).

Os autores (idem) mostram que a tragédia nasce em Atenas e lá florescem e degeneram quase depois de um século. Independente da noção de a tragédia ser uma expressão da “consciência dilacerada, do sentimento de contradição que dividem o homem contra si mesmo”, é importante descobrir o contexto no qual elas vieram à luz (p. 2-3):

(...) a verdadeira matéria da tragédia é o pensamento social próprio da cidade, especialmente o pensamento jurídico em pleno trabalho de elaboração. A presença de um vocabulário técnico de direito na obra dos trágicos sublinha as afinidades entre os temas prediletos da tragédia e certos casos sujeitos à competência dos tribunais, tribunais estes cuja instituição é muito recente para que seja ainda profundamente sentida a novidade dos valores que comandaram sua fundação e regularam seu funcionamento (ibidem: p.3).

Os autores (ibidem) consideram ainda que a tragédia não seria somente uma forma de arte, mas uma instituição social que, pela fundação de concursos trágicos, a cidade coloca ao lado de seus órgãos públicos e judiciários. Instaurando sob a autoridade do “arconte epônimo”, no mesmo espaço urbano e segundo as mesmas normas institucionais que regem as assembleias ou os tribunais populares, um espetáculo aberto a todos os cidadãos, dirigido, desempenhado, julgado por representantes qualificados das diversas tribos, a cidade se faz teatro; ela se toma, de certo modo, como objeto de representação e desempenha a si própria diante do público (p.11).

A partir de então, o teatro, no sentido formal do termo, é criado. Com o teatro é fundado o protagonista, sacerdote que antes não havia. A forma teatral é a concretização da politização e sistematização do dionisismo. Funda-se também a plateia, que precisava ser domesticada ao redor de um palco e se cria a distinção entre espectadores e atores. Surge o dramaturgo e a noção de dramaturgia, peças são escritas e o formato estético que mais se adequará aos interesses políticos: a tragédia como o ritual e espetáculo. A ainda o seu efeito de produção subjetiva alcançada nos espectadores pela contemplação e passividade estética e política (*gnôsis*): a “catarse” (*kátharsis*), purificação da vontade de ser deus, de ser criador (efetivamente, o apaziguamento da ritualística do dionisismo arcaico).

### 3.3 Catarse teatral: a purgação do ethos dionisíaco

Aristóteles (1988), ao definir a essência da tragédia, considera-a como a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; num estilo que se tornara agradável pelo emprego sistemático e separado das suas formas e partes; ação apresentada não com a ajuda de narrativa, mas por atores que suscitam compaixão e terror a fim de purgar tais emoções:

A parte mais importante é a da organização dos fatos, pois a tragédia é a imitação, não de homens, mas de ações, da vida, da felicidade e da infelicidade (pois a infelicidade resulta também da atividade), sendo o fim que se pretende alcançar o resultado de uma certa maneira de agir, e não de uma maneira de ser. Os caracteres permitem qualificar o homem, mas é de sua ação que depende sua felicidade ou infelicidade. (Idem: p.248).

Para Boal (1991), Aristóteles, em sua Arte Poética, propõe um sistema de funcionamento para a tragédia que tem função repressiva além de seu caráter estético. O que ele denomina de Sistema *Trágico Coercitivo de Aristóteles* seria um sistema extremamente eficaz de purgação de todos os elementos ilegais da moral vigente. Ele observa que esse sistema está presente ainda hoje e dissimulado na televisão, no cinema, nos circos e nos teatros:

A tragédia imita as ações da alma racional do homem, suas paixões tornadas hábitos, em busca da felicidade, que consiste no comportamento virtuoso, cujo bem supremo é a Justiça, cuja expressão máxima é a constituição. (Idem: p. 47).

Segundo Brandão (2002), as correntes religiosas oficiais na Grécia confluíam para três princípios comuns: o primeiro é a sede do conhecimento contemplativo (*gnôsis*); depois a libertação dessa vida “geradora”, de nascimentos e mortes, para uma vida de imortalidade (*athanasía*); e, fundamentalmente importante para nosso estudo, a purificação da vontade de ser divino (*kátharsis*).

Eis aí o enquadramento trágico: a tragédia só se realiza quando o *métron* é ultrapassado. No fundo, a tragédia grega como encenação religiosa, é o suplício do leito de Procrusto contra todas as *désmesures*. E mais que isto: como obra-de-arte a tragédia é a desmistificação da *bacchanália*. Eis aí por que o Estado se apoderou

da tragédia e fê-la um apêndice da religião política da *pólis*. (idem: p. 12).

Todo mito naturalista era, por excelência, nutrido pela sede nostálgica da imortalidade. As divindades da vegetação eram sempre presentificadas em mortes e ressurreições. O princípio da catarse foi o principal elemento condicionante do comportamento virtuoso, purificador da desobediência às leis e das falhas de caráter. A catarse se dava enquanto efeito neutralizador do *ethos dionisiaco* funcionava como um corretivo moral para os milhares de espectadores que a sofriam depois de assistir a um espetáculo trágico. Vejamos Boal (1991):

Como vimos nos Sistema Trágico Coercitivo de Aristóteles, *empatia* é a relação emocional que se estabelece entre personagens e espectadores, e que provoca, fundamentalmente, a delegação de poderes por parte destes que se transformam em objetos daqueles: tudo que acontece com o personagem, acontece vicariamente com o espectador; tudo o que pensa o personagem, pensa vicariamente o espectador. (p. 120).

Outrora todos compunham os rituais dionisiacos em suas comunhões e movimentos singulares, mas com a tragédia, a catarse estabiliza a relação hierárquica entre o ator e o espectador, mantida através do processo de empatia, produzindo nesse último um envolvimento emocional que lhe enfraquece a vontade de agir. Tal princípio religioso, purgatório, parece ter se atualizado através do pensamento filosófico e das religiões ao longo dos séculos e, de forma cara a esse estudo, estabelecido-se como modo perpétuo de captura, cooptação, apaziguamento e adaptação dos modos revolucionários de ação que pudessem produzir impacto e fluxos de diferenciação nos sistemas sociais hegemônicos. Assim, a catarse, que se dá a partir do funcionamento da lógica pedagógica do teatro de espectadores, pode ser considerada um dispositivo de enfraquecimento dos corpos, eliminando no homem a vontade de ser divino, o seu *ethos dionisiaco*.

### **3.4 O contexto de surgimento do Teatro da Espontaneidade: movimentos de desconstrução da dramaturgia**

Para a compreensão da dramaturgia e do momento político-cultural de nascimento do psicodrama, o entendimento do conceito grego de “mimese” é

fundamental. Patrice Pavis (2005) desenvolve os sentidos desse conceito a partir do estudo de Platão e Aristóteles: “mimese” (idem: p.241) vem do grego *mimesthai*: imitar. A mimese seria a imitação ou representação de uma coisa. Para ele, na origem, era a imitação de uma pessoa por meios físicos e linguísticos, porém esta “pessoa” podia ser uma coisa, uma ideia, um herói ou um deus. Platão, em sua *República*, despreza a mimese por considerá-la a cópia da cópia, distanciando o homem ainda mais da verdade, do que denominou *mundo das ideias* e o aprisionando à aparência exterior das coisas. A imitação por meios dramáticos deveria ser banida da educação por levar os homens a imitarem coisas indignas da arte. Assim, tanto para Platão quanto para os neoplatônicos (Plotino, Cícero), o teatro e o espetáculo seriam condenáveis por ser um elogio ao mundo exterior, físico, contrário à ideia divina. O autor (ibidem) considera ainda que Aristóteles, em sua *Poética*, define toda produção artística (poiesis) como imitação (mimese) da ação (práxis). A mimese seria o modo fundamental da arte expresso pela poesia, tragédia, relato épico e etc. Já Platão, entende que a imitação não se referia a um “mundo ideal”, mas à ação humana. O artista reconstituiria a estrutura dos acontecimentos; a tragédia, por exemplo, seria a imitação de uma ação de caráter elevado por meio da linguagem teatral, através da qual os personagens em ação, provocando piedade e terror, purgam o público das suas falhas morais - catarse.

A dramaturgia, para Luiz Paulo Vasconcellos (2009), além de ser a arte, ciência e técnica de escrever peças de teatro, refere-se aos modelos e métodos utilizados pelos dramaturgos ao longo dos diferentes períodos da história e aos estilos particulares de composição dramática. Assim, pode-se referir a uma “dramaturgia shakespereana, brechtiana ou expressionista, épica e romântica” (idem: p.101).

Em Pavis (2005) o sentido original e clássico da dramaturgia seria a “arte da composição de peças de teatro” (idem: p.114), estabelecendo os princípios técnicos e poéticos para construção da obra teatral, sendo, esses princípios, indispensáveis para escrever uma peça ou analisá-la corretamente. Diz que, até o período clássico, a dramaturgia tinha como meta descobrir receitas e regras produzindo as normas de composição de peças para outros dramaturgos, não se ocupando diretamente da realização cênica do espetáculo. Ainda, o objetivo final da dramaturgia seria representar o mundo, seja sob a ótica de um realismo mimético, seja a partir de um distanciamento dela. Estabelece o estatuto ficcional e o nível da realidade das personagens e das ações. Tem uma preocupação em condicionar o que parecerá verossímil e o que parecerá real ao público. A tarefa principal da dramaturgia como teoria da representatividade do



mundo seria efetuar o ajuste entre o texto e a cena, decidir o modo de interpretar o texto, dando-lhe uma vitalidade cênica que a desvele para determinada época e determinado público.

Apesar de Moreno não fazer referência a diretores teatrais que possam ter inspirado o seu *Teatro da Espontaneidade*, de 1922, é contemporâneo a movimentos de desconstrução da dramaturgia que privilegiava o texto. O método moreniano surge num contexto de revolução estética proporcionado por uma série de formas dramáticas de expressão contestatória, política. Digo política não pela representação, conteúdo político dos textos, mas pelos formatos teatrais que flamejavam na Europa nesse período. Abaixo, relacionaremos formas teatrais que têm forte intertextualidade e contemporaneidade com o método moreniano e que podem ter, inclusive, influenciado e balizado sua prática teatral.

Pavis (ibidem), trazendo Aristóteles, Hegel e Artaud, comenta que até as descobertas cênicas do século XX, a evolução do teatro se deu marcada pelo conceito de *representação*, devido a um platonismo latente que hegemonizou e superestimou o *texto* e a *palavra* na tradição teatral. Desde a obra *Poética* de Aristóteles, o texto é a “alma do drama” (ibidem: 114), sendo a cena um material complementar, exterior e secundária do texto. Hegel traz uma concepção de que como essa arte se limita à recitação, mímica e à ação, a fala poética continua ser o elemento determinante e dominante. Artaud critica esse modelo e propõe uma ruptura com a hegemonia do texto em direção ao alvorecer do corpo, instintos e visceralidade no teatro.

Moreno (1984) considerava que a dramaturgia seria uma coisa do passado, que os reformadores do teatro, surpresos pela decadência da sua arte e pelo declínio de seu apelo público, não perceberam que o declínio de seu teatro se relacionava a uma patologia de caráter social, político, da cultura como um todo, que se apresenta enquanto conserva cultural e conserva dramática. Entendia que,

no teatro convencional os atores eram preenchidos por uma criação do passado, impossibilitando-os de criarem no momento ápice: na apresentação do espetáculo. A questão da criação, da vida e da espontaneidade, no teatro, teriam se tornado questões secundárias (idem: p.31).

No *Teatro da Espontaneidade*, Moreno defende uma tese que nos permite aproximá-lo dos movimentos teatrais que transgrediam as regras da dramaturgia:

[...]. Antes que seja possível a recuperação do teatro genuíno e criativo, todos os seus elementos e partes devem ser destruídos, pedaço por pedaço até suas primeiras e mais antigas bases. Isto é a danação de toda máquina teatral e o restabelecimento do caos. Mas quando nada tiver sobrado desta revolução no teatro – estando desaparecidos dramaturgos, atores e espectadores – então, do caos, poderá haver novamente a inspiração para dar nascimento ao teatro em sua forma não poluída: ao teatro de gênio, da imaginação total, ao teatro da espontaneidade (ibidem: p.39).

Em outros lugares da Europa dos anos vinte, ascendiam expressões teatrais, contemporâneas à invenção do Teatro da Espontaneidade, que desviavam dos modelos tradicionais de dramaturgia. Apesar de Moreno e suas biografias não tê-los citado, gostaríamos de citar dois autores europeus que, em seus métodos, trazem forte intertextualidade com ele e que podem ajudar a continuar intercedendo, desestabilizando e oxigenando o psicodrama; na França com Antonin Artaud e sua ritualística teatral que buscava recordar a divindade do homem e na Alemanha com Bertold Brecht, que quebrava a “quarta parede<sup>22</sup>” teatral, permitindo a participação do público no espetáculo, criando uma comunicação direta entre personagens e seu público.

Sobre a “Peça Didática” de Bertold Brecht, Hans-Thyges Lehman (2003) afirma que o “didático se refere ao jogo e a participação coletiva no espetáculo onde todos se tornam aprendizes-participantes” (idem: p.13). Pavis (2005) comenta que no sentido brechtiano e pós-brechtiano, a dramaturgia parece ter ganhado uma maior abrangência, incluindo também a encenação, os meios cênicos empregados para concretizar o texto num palco. Brecht (2005) teorizando sobre o seu teatro épico amplia a noção de dramaturgia no sentido de entender que havia uma estrutura simultaneamente ideológica e formal da peça; um vínculo específico de uma forma e de um conteúdo e uma forma teatral que se utiliza de procedimentos de comentários e de distanciamento épico para melhor descrever a realidade encenada e poder transformá-la na realidade social.

Augusto Boal (1991), conta que o teatro brechtiano

conduz os artistas populares a abandonarem as salas centrais e dirigir-se aos bairros, porque só aí vai encontrar os homens que estão verdadeiramente interessados em transformar a sociedade; nos bairros, deve mostrar suas imagens da vida social aos operários que estão interessados em transformar essa vida social, já que são suas vítimas.

---

<sup>22</sup> A quarta parede é um termo técnico teatral que denomina a fronteira imaginária que separa os personagens do público e mantém certa mística teatral, a sensação de envolvimento emocional e realismo.

Um teatro que pretende transformar aos transformadores da sociedade não pode terminar em repouso, não pode restabelecer o equilíbrio. A polícia burguesa procura restabelecer o equilíbrio, impor o repouso: um artista marxista, ao contrário, deve propor o movimento em direção à liberação nacional e à liberação das classes oprimidas pelo capital (idem: p.123).

Bertold Brecht (2005) considera que a técnica central em sua arte, a técnica do distanciamento, é fundamental para conferir ao espectador uma atitude analítica e crítica no desenrolar do espetáculo:

(...) é condição necessária que no palco e na sala de espetáculos não se produza qualquer atmosfera mágica e que não surja também nenhum “campo de hipnose”. Não se intentava, assim, criar em cena a atmosfera de um determinado tipo de espaço (um quarto à noite, uma rua de outono), nem tampouco produzir, através de um ritmo adequado da fala, determinado estado de alma. (...). Não se aspirava, em suma, pôr o público em transe e dar-lhe a ilusão de estar assistindo a um acontecimento natural, não ensaiado (idem: p.103-104).

E ainda:

No que respeita ao aspecto emocional, devo dizer que as experiências do efeito de distanciamento realizadas nos espetáculos de teatro épico (modelo brechtiano ou de inspiração brechtiana), na Alemanha, levaram-nos a identificar que também se suscitam emoções por meio dessa forma de representar, se bem que emoções diversas das do teatro corrente. A atitude do espectador não será menos artística por ser crítica. (...) Esta forma de representar não tem, evidentemente, nada que ver com a vulgar “estilização”. O mérito principal do teatro épico – com seu efeito de distanciamento, que tem por único objetivo mostrar o mundo de tal forma que este se torne suscetível de ser moldado – é justamente a sua naturalidade, o seu caráter terreno, o seu humor e a renúncia a todas as espécies de misticismo, que imperam ainda, desde tempos remotos, no teatro vulgar (ibidem: p. 110-111).

Enquanto Brecht condenava a mística, Antonin Artaud (1999) propõe trazer o caráter mítico da ancestralidade de volta ao teatro. De forma coincidente com Moreno, queria trazer as forças divinas para dentro de sua teatralidade, contudo aproxima-se do ethos dionisíaco ao afirmar o divino como forças presentes no homem e não externo a ele. Vejamos:

Se falta enxofre à nossa vida, ou seja, se lhe falta uma magia constante, é porque nos apraz contemplar nossos atos e nos perder em considerações sobre as formas sonhadas de nossos atos, em vez de sermos impulsionados por eles. (...) Diria mesmo que é uma infecção do humano que nos estraga ideias que deviam permanecer divinas; pois, longe de acreditar no sobrenatural, o divino inventado pelo

homem, penso que foi a intervenção milenar do homem que acabou por nos corromper o divino (idem: p.3)

Artaud (ibidem) critica o teatro que se tornou idolatrado e separou a arte da vida. Acreditava que o teatro não existia para ser apreciado, mas para ser vivido, abolindo assim a ideia original de espectador. Para ele, o espectador deveria estar imerso na peça de forma viva, propondo o retorno ao ritualismo que o teatro perdeu desde os gregos. Considera que a dicotomia espírito e corpo foi configurada quando se impôs a divisão cultura e vida. Propõe o *Teatro da Crueldade*, que acenda de forma violenta forças que descontruam a ordem estabelecida como absoluta, que enfrente a hierarquia de valores. Ele propôs um teatro totêmico, alquímico, que funde o espírito ao corpo novamente, que despertasse as forças tribais e alimentasse a divindade no homem ou mais uma vez, o que temos denominado de ethos dionisíaco:

Tudo neste modo poético e ativo de considerar a expressão em cena nos leva a nos afastarmos da acepção humana, atual e psicológica do teatro para reencontrar sua acepção religiosa e mística, cujo sentido nosso teatro perdeu completamente (ibidem: p. 47).

Havia em Artaud (ibidem: p.8) o ímpeto de romper a linguagem teatral para tocar na vida. Acreditava que o teatro poderia renovar o sentido da vida, onde o ser humano poderia se tornar tomado daquilo que ainda não é e o faria nascer. Tudo poderia nascer, contanto que não nos contentemos em permanecer órgãos de registro. Vejamos:

Do mesmo modo, quando pronunciamos a palavra vida, deve-se entender que não se trata da vida reconhecida pelo exterior dos fatos, mas dessa espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam. E, se é que ainda existe algo de infernal e de verdadeiramente maldito nesses tempos, é deter-se artisticamente em formas, em vez de ser como supliciados que são queimados e fazem sinais sobre suas fogueiras (ibidem: p. 47).

Benjamin Wainrob Nudel (1994) desenvolve o conceito de “centelha divina”, no sentido que aproxima Moreno de Artaud, em o que podemos continuar chamando de ethos dionisíaco: “Moreno ensina-nos a sermos nossos próprios heróis, a sermos deuses; portanto, seguir nosso caminho com nossas próprias pernas. Se somos deuses, não podemos seguir outros deuses” (idem: p.75). O autor considera também que, para Moreno, os fundamentos religiosos deveriam ser removidos de sua crosta metafórica para ganharem força concreta e revolucionária. Afirmando que se Deus fosse narcisista

amando a Si mesmo e a sua própria expansão, o universo nunca teria sido criado. As forças de amante e criador o tornaram capaz de criar o mundo. “Se Deus voltasse à Terra, não encarnaria num indivíduo mas sim num grupo, a coletividade”(ibidem: p. 71-72).

Artaud (1999) considerava o *Teatro da Crueldade* uma linguagem dramática que despertava nervos e coração em que os acontecimentos comuns não a superassem, cuja ressonância fosse profunda e dominasse a instabilidade dos tempos. Quer nos trazer a ideia de “um teatro grave que, abalando todas as representações, insuffle-nos o magnetismo ardente das imagens e acabe por agir sobre nós a exemplo de uma terapia da alma cuja passagem não se deixará mais esquecer” (idem: p.96). Rompe com a sujeição do teatro ao texto, transformando-o em uma linguagem entre o gesto e o pensamento que pode ser definida pelas possibilidades da expressão dinâmica e no espaço, em oposição à palavra dialogada. Aquilo que “o teatro poderia ainda extrair da palavra são suas possibilidades de expansão fora das palavras, de desenvolvimento no espaço, de ação dissociadora e vibratória sobre a sensibilidade”. (ibidem: p.102).

[...] Essas ideias, que se referem à Criação, ao Devir, ao Caos, e que são todas de ordem cósmica, fornecem uma primeira noção de um domínio do qual o teatro se desacostumou totalmente. Elas podem criar uma espécie de equação apaixonante entre o Homem, a Sociedade, a Natureza e os Objetos (ibidem).

O que poderia ser do psicodrama se o engravidássemos de universos ainda impossíveis? Se ao invés de buscarmos, enquanto pragmática, o domínio de técnicas consagradas, buscássemos sacralizar momentos, provisoriiedades? Caberia essa crueldade artaudiana de radicalização pulsante da vida?

Assim como há uma coincidência entre Brecht e Moreno no sentido político, na desconstrução do realismo e naturalismo a partir, especialmente da quebra da “quarta parede” e abertura para a participação da plateia, há também uma semelhança com Artaud na sua concepção de teatro como território sagrado de divinização do homem. Essas relações, que começam justamente pela ruptura com o “métro dramático”, parecem então operar certo dionisismo, que nunca fora eliminado mesmo com sua

institucionalização, permanecendo nas marginalidades da sabedoria popular e de suas festividades<sup>23</sup>.

### 3.5 Criaturgia: o Teatro da Espontaneidade como dionisismo moreniano

A irrupção do *Teatro da Espontaneidade*, método teatral criado por Moreno, no início do século XX, dá as bases práticas, teóricas e conceituais do Psicodrama. Como apresentado no primeiro capítulo, o Teatro da Espontaneidade nasce em 1922, num momento histórico, político, geográfico de linhagens teatrais que desconstruíram os formatos e elementos constitutivos da tradição dramática ocidental: principalmente a lógica da representação do texto como primeiro plano e o uso secundário do corpo e da sua expressão. A partir da criação do seu método teatral terapêutico, Moreno desenvolve o conceito de *Criaturgia* para fugir dos formatos convencionais e institucionalizados de produção estética teatral do início do século XX, conhecidos como “dramaturgia” e produzir um modo de fazer teatral sem texto pré-definido e/ou co-criado espontaneamente com o público, no qual o diretor se tornara um dinamizador da criação coletiva.

Para Moreno (1997), a dramaturgia produzia uma separação paradoxal entre o criador e o criado: de um lado o dramaturgo e do outro o ator que reproduzia uma criação fidedigna às palavras do texto. Considerava que “os métodos de produção de sua época estavam destruindo até os tipos dogmáticos de teatro” (idem: p.91). Para ele, o valor da dramaturgia dependia da fidelidade àquela reprodução: “É a justificação de uma vida que já passou; é um exemplo moderno de culto à morte, um culto de ressurreição, não de criação” (ibidem). Vejamos o entendimento de Moreno sobre o processo de criação no ator e no autor:

(...) Se imaginarmos o autor separado dos tipos que provêm dele, o seguinte processo poderá ser observado. Cada uma dessas *personae dramatis* é sua própria criadora e o poeta é quem as combina num todo unificado. Eis o conceito primário do desempenho improvisado. O autor deve ser encarado como um estrategista e cada uma de suas

---

<sup>23</sup> A título de curiosidade e convite à experiência, é extremamente interessante conhecer a Festa do Lambe-Sujo de Laranjeiras, Sergipe. Ela acontece em geral no segundo final de semana de outubro e tem muita proximidade com as descrições dos rituais dionisiacos primitivos. Ela é uma espécie de ópera popular aberta, criada pelos antigos escravos da lavoura canavieira daquela cidade, que conta a batalha entre escravos e índios. Milhares de pessoas ocupam as ruas da cidade, cantando e dançando em cortejo, caracterizadas com uma pintura de corpo completo feita da mistura de mel de cana e corante preto. Os visitantes que vão chegando são integrados ao ritual pela pintura. Uns pintam os outros e a inclusão de novos personagens acontece em forma de progressão geométrica ou mesmo de modo rizomático.

personagens um ator que improvisa. Mas enquanto o drama constitui na mente do autor um só ato unificado de criação, no caso da improvisação, aquilo que até agora havia sido meramente suposto converte-se em realidade; todo e qualquer ator que improvisa é, de fato, o criador de sua *dramatis persona* e o autor de sua improvisação deve sintetizar os processos de cada *dramatis persona* em uma nova totalidade (ibidem).

Moreno (ibidem) defende então a “criaturgia”, através da qual a criação estivesse presente em todas as fases do processo, inclusive no espetáculo no qual cada evento seria inédito e nunca mais pudesse se repetir novamente. Enquanto a dramaturgia se interessaria pela estrutura do drama e pelas leis que o governam, a criaturgia se interessaria pelo próprio drama da criação. A primeira vem depois do drama, a segunda, junto com ele.

Talvez uma alegoria para se esclarecer a criaturgia é a diferenciação que Moreno (ibidem) faz do seu método com o método stanislavskiano<sup>24</sup>, método já bastante difundido em sua época e que se consolidou ao longo dos tempos nas escolas de formação de atores em todo mundo ocidental:

O teatro para espontaneidade não tem relação alguma com o chamado método de Stanislavski. Nesse método, a improvisação é um complemento da finalidade de representar um grande Romeu ou um grande Rei Lear. O elemento de espontaneidade tem, neste caso, o propósito de servir à conserva cultural, de revitalizá-la. [...]. Ele limitou o fator de espontaneidade à reativação de recordações carregadas de emoção. Essa abordagem vinculou a improvisação à experiência passada, em vez do momento. [...]. A ênfase sobre as recordações carregadas de emoção coloca Stanislavski em curiosa relação com Freud. [...] À semelhança de Stanislavski, Freud tentou evocar a experiência real do sujeito, mas também preferia as experiências intensas do passado ao momento – se bem que para uma aplicação diferente – no tratamento dos distúrbios mentais (ibidem: p.88).

E completa afirmando o teatro da espontaneidade:

No Teatro para a Espontaneidade, pusemos fim a esse dilema entre o drama espontâneo e a rígida conserva dramática. Apercebemo-nos de que não podemos libertar o ator dos clichês pela improvisação e, depois, saturá-los continuamente de clichês – os clichês de Romeu,

---

<sup>24</sup> Para Roudine (1998), Stanislavski pejorativa aquilo que chama de “teatralidade”, denunciando a “representação estereotipada, inautêntica e automatismo” no teatro, propondo que o ator “utilize sua experiência mais íntima para encontrar dentro de si mesmo uma emoção verdadeira” e, ao mesmo tempo, “ele deve dispor de domínio técnico que possa controlar as manifestações dessa emoção: modular e orientar sua utilização para fins interpretativos” (p.178).

Rei Lear ou Macbeth. Foi uma importante decisão quando resolvemos abandonar completamente os clichês de papéis, permitindo ao elenco ser inteiramente criativo e espontâneo, e desenvolver papéis em *status nascendi* (ibidem: p.89).

Moreno (ibidem), de forma indireta, também retoma em outras palavras a *sociatria*, com o título de *revolução criadora*: afirma que o homem não precisa lutar necessariamente através da destruição ou como parte das engrenagens sociais, mas como “indivíduo e criador, ou como uma associação de criadores” (ibidem: p.96). Precisando encontrar uma estratégia de criação que escape à conservação e à concorrência do robô:

Essa estratégia é a prática do ato criador, o homem como um instrumento de criação que muda continuamente os seus produtos. A espontaneidade, enquanto método de transição, é tão antiga, evidentemente, quanto a própria humanidade. Mas, como foco de si mesma é um problema de hoje e de amanhã. Se uma fração de milésimo de energia que a humanidade desperdiçou na concepção e desenvolvimento de artefatos mecânicos fosse utilizada na promoção e aperfeiçoamento da nossa capacidade cultural, durante o próprio momento da criação, a humanidade ingressaria numa nova era de cultura, um tipo de cultura que não teria de temer qualquer recrudescimento da maquinaria nem da nova raça de robôs do futuro. O homem terá escapado, sem abandonar coisa alguma do que a civilização da máquina produziu, para um *Jardim do Éden* (ibidem: p.96).

A importância que Moreno atribui ao conceito de *espontaneidade* advém do entendimento que ela é uma função cerebral não tão desenvolvida quando comparada às outras funções do sistema nervoso central, como memória e pensamento. Em experimentos, percebeu que a capacidade de indivíduos para responder a táticas que predispunham o sujeito a lidar com eventos surpreendentes era mais limitada que as outras funções cognitivas. “Tomadas de surpresa, as pessoas atuam assustadas ou perplexas, demonstrando rigidez e inflexibilidade em incidentes inesperados” (ibidem: p.97). Considerava que a civilização subestimava essa função ao ponto de os indivíduos não serem treinados para desenvolvê-la em seus processos educativos. Entendia assim que o treinamento teatral da espontaneidade desenvolveria essa função.

Contudo, o organismo, a noção identitária atrelada ao conceito de espontaneidade supracitado é carregada de encerramento, da busca de mínimo denominador e precisão teórica característicos do projeto científico de modernidade. No



capítulo seguinte, pode-se agora já constituir uma crítica ao conceito moreniano de criaturgia em direção ao seu avanço: alimentando-nos de incertezas, utopias, fluxos, forças e intensidades, em aliança com intercessores teatrais contemporâneos.

#### 4. POR UMA SOCIATRIA DE DEVIR MINORITÁRIO

A melhor maneira de fugir é ficar parado. (...)

É a fuga da presa que engrandece o caçador.

O ficar imóvel é o mais astuto modo de enfrentar o predador:

deixar de ter dimensão, converter-se em areia no deserto.

Desaparecer para fazer o outro se extinguir.

(COUTO, idem: p.14)

Para que a arte dramática possa continuar dançando os passos incertos do impossível, utilizaremos como intercessores para o psicodrama e teatro, críticas teatrais contemporâneas que dizem respeito à “emancipação do espectador” por Rancière (2011) e ao “devir minoritário” do teatro por Deleuze (2010) para pensar a sociatria moreniana. Perseguimos, nesta dissertação, trilhas que nos dessem pistas de um para além das conservas culturais psicodramáticas, no sentido de desestabilizar conceitos e práticas já alicerçados, cristalizados e colocar esses saberes na superfície da vida.

Moreno (1992 b), no que ele mesmo chamava de *megalomania*, certamente se entendia como um médico que buscava encontrar uma *cura* para as relações na sociedade. Para tanto, criou o conceito de *sociatria*, a qual se define em

sua posição tanto no sistema das ciências médicas quanto sociais. Enquanto a psiquiatria se definiria como ramo da medicina que se relaciona à doença mental e seu tratamento; tratando da psique e do soma individuais. A sociatria trataria as síndromes patológicas da sociedade normal e de indivíduos e grupos inter-relacionados. Defendia que para um procedimento ser verdadeiramente terapêutico deveria abranger toda a espécie humana (idem: p.216).

Contudo, sem desprezar a necessidade de transformações sociais em escala global, sentimos necessidade de fomentar, daqui por diante uma espécie de *micromania*, uma face do ethos dionisíaco de tomar a sociatria por sua parte minoritária, numa inspiração deleuziana que será desenvolvida ao final desse capítulo; da necessidade de pensar a sociatria a partir de um viés político *micromaníaco* de reinvenção da vida, ou “micropolítico”, no sentido postulado por Félix Guatarri (1990), em sua obra “Três Ecologias”, de uma diferente postura, de uma articulação ético-política denominada “Ecosofia”. Para a formulação desse conceito, o autor considera a tensão de três

registros ecológicos, que são o meio ambiente, as relações sociais e a subjetividade humana (idem: p.9).

Para o nosso interesse de avanço; “uma revolução política, social e cultural por alcançar não só as relações de forças visíveis em grande escala, mas também aos domínios moleculares de sensibilidade, inteligência e desejo” (GUATARRI, ibidem). O autor diz ainda que a ecosofia mental, por sua vez,

(...) será levada a reinventar a relação do sujeito com o corpo, com o fantasma, com o tempo que passa, com os "mistérios" da vida e da morte. Ela será levada a procurar antídotos para a uniformização midiática e telemática, o conformismo das modas, as manipulações da opinião pela publicidade, pelas sondagens etc. Sua maneira de operar aproximar-se-á mais daquela do artista do que a dos profissionais "psi", sempre assombrados por um ideal caduco de cientificidade (ibidem: p. 15-16).

Esses intercessores parecem ventilar os desejos primários morenianos de relação entre a arte, a clínica e a política. Mas que tipo de entendimento Guatarri está se referindo quando fala de “artista” e de “profissionais psi”? Haveria homogeneidade e sentido comum, no tocante a artistas sempre em fluxo de reinvenção da vida e profissionais psi como operadores da ordem? Essa passagem fez recordar uma célebre frase de um diretor brasileiro de teatro espontâneo chamado Moysés Aguiar (1990) em seu livro “O teatro terapêutico: escritos psicodramáticos”. Nele o autor lamenta a histórica e progressiva perda da teatralidade no Psicodrama em virtude de seus manejadores advirem de formações teóricas sobrecarregadas de informações e conceitos atrelados ao estudo do comportamento humano normal e patológico (principalmente o último). Assim, haveria uma grande tendência a enfatizar no psicodrama muito mais o “psico” que o “drama” (idem: p. 11).

Contudo, como visto no primeiro capítulo, o purismo e a fidelidade ao teatro ou ao psiquismo, nunca foram nem a tônica do próprio Moreno. Marineau (1992) conta que ele teve um sonho em que ouviu mensagens gravadas, então teve uma ideia de produzir uma máquina que reproduzisse músicas e vozes. Como não entendia de eletrônica, articulou-se ao seu cunhado e construíram o primeiro gravador de voz. A invenção se tornou notícia internacional e foi publicada no “New York Times” (idem: p.95).

O Psicodrama se constituiu balizado por um desejo de transformação social pela psiquiatria, em articulação com uma arte dramática baseada na criação espontânea, ato que acreditava aproximar os homens de suas *centelhas divinas* ou, entendido aqui como a aproximação dos homens do seu *ethos dionisiaco*. Para tanto, faz-se necessária a busca de alguns intercessores que possam fazer desviar a teoria e prática psicodramática para novos ares, novas praças. Encostamos finalmente os conceitos morenianos de criaturgia no Teatro da Crueldade de Artaud (1999), nas reflexões sobre o teatro pós-dramático de Hans-Thyges Lehmann (2003) e nas críticas de Jacques Rancière (2012) sobre a emancipação do espectador e de Gilles Deleuze (2010) sobre o teatro de devir minoritário.

Tendo tensionado o dionisismo moreniano em seus limites, observa-se uma vontade de ampliar sua potência, de sair das fronteiras limitantes dos órgãos, fatores, conceitos e caminhar para sua desterritorialização ou incomodação, afinal, Dioniso era um deus estrangeiro na Grécia Antiga, Moreno fora estrangeiro toda sua vida, nos lugares onde viveu. Experimentemos então, numa inspiração deleuziana, sermos “estrangeiros de nossa própria língua” (DELEUZE, 2010: p.15). Estranhar o psicodrama para fazê-lo sempre sonhar, desejar. Para tanto o olharemos abismados, de um olhar estranho que busca a potência na diferenciação e na des-organização.

Como dito no capítulo anterior, Moreno, em seu *exercício apolíneo* entendeu a espontaneidade como uma função orgânica do cérebro para qual a ciência poderia construir métodos para sua avaliação, predição e desenvolvimento. Mesmo nos seus estudos teatrais, a exemplo do livro *O teatro da espontaneidade*, ele defende essa tese. Vejamos uma passagem:

Ninguém consegue, numa época materialista, desempenhar os papéis de deuses e de santos sem fazer com que se lhe joguem à cara a pecha de loucura ou de criminalidade. O teatro consistia num retiro seguro para uma revolução na surdina, oferecendo possibilidades ilimitadas para a pesquisa de espontaneidade a nível experimental. A espontaneidade poderia ser testada e mensurada numa atmosfera isenta dos abusos da mediocridade, e a religião havia encontrado um novo campo de testes para seus dogmas. Criado que fui num ambiente científico, comecei a desenvolver hipóteses, procedimentos através dos quais testá-las, e testes com os quais mensurar a espontaneidade (MORENO, 1984: p.19).

O dispêndio de energia moreniana com esse tipo de trabalho, talvez tenha permitido que o psicodrama fosse sendo constituído a partir de bordas inconclusas, que

têm aberto fendas e trilhas para caminharmos com intercessores deleuzianos e artaudianos que nos encantam na contemporaneidade, numa época em que o empirismo tem nos feito sentir com os nossos desejos encarcerados na lógica da imutabilidade. Vejamos um comentário de Rubem Alves (2010) sobre o assunto: “Antes de mais nada, é necessário acabar com o mito de que o cientista é uma pessoa que pensa melhor que as outras” (idem: p.10). E complementa:

O mundo de cada um é sempre lógico do seu ponto de vista (...) Sei que isso parece contrariar todos os chavões acerca dos cientistas: que eles só trabalham com fatos, que só levam em consideração aquilo que pode ser visto, tocado e medido em oposição às pessoas do senso comum que acreditam em coisas que não podem ser vistas. O que estou dizendo coloca os cientistas muito próximos dos religiosos e místicos (ibidem: p. 42-43).

Pode ser que ao se adaptar ao ideal de universalidade científica, alguns fluxos artísticos de criação podem ter sido cortados, aprisionados dentro da busca de condicioná-los em corpos metodológicos limitados por certo perspectivismo e na institucionalização do Psicodrama. Busca-se, com essa dissertação, alianças de práticas-pensamento, com quem sente o psicodrama ainda como uma possibilidade artística, preme de invenção, que busca fugir às invariabilidades hegemônicas, afirmando modos de vida diferenciadores e singulares.

#### **4.1 Para psico(pós)dramatizar: formas, forças e política no teatro**

Uma perspectiva que merece atenção, em especial, para oxigenar o conceito moreniano de sociatria, é o modo estético de como a política tem se relacionado com o teatro para além do texto, que porventura não preexiste no psicodrama. Lehmann (2003), teórico de tendências fragmentadas no teatro, conhecidas como teatro pós-dramático, lembrando uma frase do jovem Lukács, considera que “o que é verdadeiramente social na arte é a forma” (idem: p.9). A política no teatro não seria caracterizada pelas informações políticas transmitidas, mas como é trabalhada no teatro a percepção dessas questões. Nesse sentido, o teatro se constitui de elementos que são: pessoas, espaço e tempo. O tempo, um dos seus principais elementos, naturaliza-se de forma a ser imperceptível para o espectador. Ele sente a progressão do drama sem que sinta a progressão do tempo. Uma das características mais importantes do teatro moderno, por exemplo, é justamente a produção do tempo como um tema, muitas vezes

acelerando, desacelerando ou mesmo criando colagens que fragmentam o tempo da sua linearidade.

Contudo as tendências do teatro pós-dramático não seria a destruição do teatro, mas sua desconstrução, como se cenicamente se colocasse em suspenso e em análise aqueles elementos antes naturalizados, invisibilizados, que agora passam a tomar o lugar muitas vezes do conflito. Todos aqueles elementos e o psicologismo contido nos conflitos dos personagens, próprios do drama, favoreciam uma identificação vicária, como na tragédia, entre o espectador e o protagonista, herança da tragédia, produzindo um teatro moralizante e catequético. As tendências pós-dramáticas até conservam os elementos do drama, mas quebram o *fetichismo*, o feitiço, ilusão própria da catarse. A sensação de realismo pode ser quebrada e a realidade do teatro ou, poderíamos dizer, a realidade da realidade pode ser reinventada. O teatro se apresenta em carne-e-osso ou em palco, luzes e corpos.

A questão da forma como política, para Lehmann (ibidem), pode ser exemplificada pelo fato de que, se se pode desconstruir o tempo, pode-se também inventar outras possibilidades de realidade ou de construção de outras realidades sociais. A lógica de fazer sentido pode então ser desconfigurada. Ele cita ainda uma frase dita por Heiner Müller: “A tarefa da arte é tornar a realidade impossível” (ibidem: p.11-12). O teatro então se presentifica como interferência, perturbação, incômodo. Inclusive foram comuns os formatos nos quais o espectador poderia intervir no espetáculo, produzindo incômodo e criando o que ele denominou como “responsabilidade enquanto categoria ética. O espectador é imbuído de responsabilidade pelo processo e é simultaneamente parte do espetáculo” (ibidem).

Contudo, pode-se sentir que o teatro dito político (qual teatro não é?), depois de movimentos emancipatórios, para os quais abordaremos pelo intercessor rancieriano, até o final desse capítulo, sua residualidade messiânica de libertação da plateia da condição de passividade, cristalizou, de certa forma, o processo de inclusão do espectador como forma e ideal de todo *teatro político*. Antes, vejamos um pensamento de Boal (1991) sobre a relação entre o teatro e a política:

Todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas. Os que pretendem separar o teatro da política, pretendem conduzir-nos ao erro – e esta é uma atitude política(...). Mas o teatro pode igualmente ser uma arma de liberação. Para isso é necessário criar as formas teatrais correspondentes. É necessário transformar (idem: p.13).

Não obstante considerar o Teatro do Oprimido de Boal, um forte método de potencial social transformador, começando pela transformação da própria forma e de seus espetáculos inacabados, nos quais os “espect-atores” assumem o lugar do protagonista para transformar a realidade apresentada na peça, gostaríamos de pôr em análise esse protocolo para também repensar esse mesmo lugar no psicodrama (onde esse processo quer produzir o efeito de catarse do ator): a institucionalização da emancipação do espectador. Vejamos o entendimento de Boal sobre a passividade do espectador:

Espectador, que palavra feia! O espectador, ser passivo, é menos que um homem e é necessário re-humanizá-lo, restituir-lhe sua capacidade de ação em toda a sua plenitude. Ele deve ser também o sujeito, um ator, em igualdade de condições com os atores, que devem por sua vez ser também espectadores. Todas estas experiências de teatro popular perseguem o mesmo objetivo: a libertação do espectador, sobre quem o teatro se habituou a impor visões acabadas do mundo. (...) O espectador do teatro popular (o povo) não pode continuar sendo vítima passiva dessas imagens. (ibidem: p.180).

Boal considerava que a poética do oprimido seria uma poética da liberação na qual “o espectador já não delega poderes aos personagens nem para que pensem nem para que atuem em seu lugar. O espectador se libera: pensa e age por si mesmo! Teatro é ação!” (ibidem: p.181).

Lehmann (2009) considera que o que é político no teatro não deve ser “vaporizado no ar rarefeito das distinções mais exatas. O que se considera político no teatro é o que está inscrito nele, do princípio ao fim, estruturalmente e de modo totalmente independente de suas intenções” (idem: p.4). Defende uma teatralidade não com conteúdos políticos a priori, mas uma teatralidade que incorpora uma relação genuína com o que é político de forma a romper o presente. Vejamos:

Aqui ‘romper o presente’ significa que, no teatro, outras vozes deveriam ser ouvidas (na França, se tratava da situação incerta dos imigrantes ilegais, os assim chamados *sans papiers*). [...] Sua limitação estética ao seguir a responsabilidade política de admitir vozes estrangeiras, que não são ouvidas nem encontram representação na ordem política, abrindo assim o lugar do teatro para o exterior político (ibidem: p.5).

Contudo, seria de se esperar, algum desconforto e cansaço em todo esse processo político de construção e desconstrução na arte teatral. Contrapontos e

reflexões, que merecem o nosso olhar sob a perspectiva do ethos dionisíaco, têm sido disparadas. Vejamos a seguir, um contraponto ético, uma análise a respeito da emancipação do espectador que, de certa forma, temos naturalizado enquanto a vanguarda da ação política das dramaturgias.

#### 4.2 A emancipação do espectador: dionisismo ou messianismo?

Diante das questões apresentadas, outro intercessor interessante para pensar e fomentar o ethos dionisíaco na vivência psicodramática é a análise sobre a emancipação do espectador sugerida por Jacques Rancière (2012). Em sua análise ele parte da teoria de Joseph Jacotot, do início do século XIX, que causara escândalo ao afirmar que “um ignorante poderia ensinar aquilo que ele mesmo não sabe a outro ignorante, ao proclamar a igualdade das inteligências e opor a emancipação intelectual à instrução pública” (idem: p.7). Analisemos, nos parágrafos que seguem, uma síntese do raciocínio do autor em sua obra *O espectador emancipado*:

Rancière (ibidem) mostra que a questão do espectador, passa pela análise da crença pela qual é um mal ser espectador. Segundo essa crença, o primeiro motivo é o fato de que “olhar é diferente de conhecer” (ibidem: p.08): o espectador se mantém contemplando uma aparência e ignorando todo o processo de produção artística e realidade encoberta. O segundo motivo é que “olhar é diferente de agir” (ibidem), ficando o espectador imóvel em seu lugar, passivo. “Ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir” (ibidem). Resume assim os teatros brechtiano e artaudiano na categoria de acusadores do sistema de reprodução de espectadores. Sendo que no teatro épico de Brecht, o espectador deve ganhar a distância e no teatro da crueldade de Artaud, deve perder qualquer distância (ibidem: p.10). De modo dedutivo, como visto ao longo do corpo dessa dissertação, de certa forma o *Psicodrama* de Moreno e o *Teatro do Oprimido* de Boal podem ser considerados como derivações desses formatos.

O autor (ibidem) reforça ainda que a sustentação de um teatro sem espectadores, nos quais eles se tornam participantes ativos em vez de voyeurs passivos, conheceu duas importantes fórmulas, a primeira brechtiana: “é preciso arrancar o espectador ao embrutecimento do parvo fascinado pela aparência e conquistado pela empatia que o faz identificar-se com o personagem da cena. [...] Assim será obrigado a



trocar a posição de espectador passivo pela de inquiridor ou experimentador científico que observa os fenômenos e procura suas causas” (ibidem: p.10). Noutra fórmula, artaudiana, o “espectador deve ser desapaosado do controle ilusório, arrastado para o círculo mágico da ação teatral, onde trocará o privilégio de observador racional pelo do ser na posse de suas energias vitais integrais” (ibidem).

Ele (ibidem) mostra como desde o romantismo alemão, o ideal de *revolução estética* vem sendo construído e as reflexões sobre o teatro vêm sendo associadas à ideia de “coletividade viva, assembleia ou cerimônia da comunidade” (ibidem: p.11). Vejamos a radicalização da crítica nessa citação:

Caberia hoje reexaminar a rede de pressupostos, o jogo de equivalências e oposições que sustentam sua possibilidade: equivalências entre público teatral e comunidade, entre olhar e passividade, exterioridade e separação, mediação e simulacro; oposições entre coletivo e individual, imagem e realidade viva, atividade e passividade, posse de si e alienação. [...]. Esse jogo de equivalências e oposições compõe uma dramaturgia bastante tortuosa de culpa e redenção. [...]. Outorga-se a missão de inverter seus efeitos e expiar suas culpas, devolvendo aos espectadores a posse de sua consciência e atividade. A cena e a performance teatrais tornam-se assim uma mediação evanescente entre o mal do espetáculo e a virtude do verdadeiro teatro. [...] É a própria lógica da relação pedagógica: o papel atribuído ao mestre é o de eliminar a distância entre seu saber e a ignorância do ignorante (ibidem: p.13-14).

A essa prática, o autor, inspirado em Jacotot, denomina “embrutecimento” (ibidem: p.14), o que ele opunha a prática de “emancipação intelectual” (ibidem), que significaria a equivalência das inteligências, não a equalização de todas as manifestações da inteligência, mas equivalência em si da inteligência em todas as suas manifestações.

Com isso a radicalização de *ativo* e *passivo* para analisar os aspectos éticos, estéticos e políticos cria uma perspectiva pobre, binária, reducionista. Até que ponto a fixação no ativismo e movimento transforma a sociedade? Até que ponto essa lógica não estaria criando outra cristalização, qual seja o imperialismo teatral da inclusão do espectador? Certa feita, em um curso, ouvi do próprio Augusto Boal, uma frase que me marcou muito: “eu admiro muito os artistas que dedicaram toda a sua vida à arte, mas prefiro aqueles que dedicam toda a sua arte à vida”.

Para ilustrar a reflexão sobre a questão da emancipação e pensar no avanço do psicodrama e métodos teatrais de semelhante derivação, faz-se interessante uma

imagem literária trazida por Boal (2002) em seu livro *O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia*. Ele conta que no início da década de sessenta, viajando com o seu grupo paulista do *Teatro de Arena*, visitou uma comunidade de camponeses que estavam submetidos a uma situação desumana de condições trabalhistas.

Escrevíamos e montávamos nossas peças contra a injustiça (...). Peças que terminavam quase sempre com atores cantando em coro canções que terminavam com frases do tipo: ‘Derramemos nosso sangue pela liberdade! Derramemos nosso sangue pela nossa terra! Derramemos nosso sangue, derramemos!’. Era o que parecia justo e inadiável: exortar todos os oprimidos a lutar contra a opressão. Quais oprimidos? Todos. (...) E usávamos nossa arte para dizer verdades, para ensinar soluções: ensinávamos os camponeses a lutarem por suas terras, porém nós éramos gente de cidade grande (idem: p.17).

Ele conta que, em determinado dia, numa liga camponesa nordestina, um camponês chamado Virgílio, visivelmente emocionado, veio em direção a ele, agradeceu, admirou a coragem de homens da cidade se juntarem à luta no campo e sugeriu a seguinte proposta:

É uma beleza ver vocês, gente moça da cidade, que pensa igualzinho que nem a gente. A gente também acha isso, que tem que dar o sangue pela terra. Vamos fazer assim: primeiro a gente almoça (era meio-dia), depois vamos todos juntos, vocês com os fuzis de vocês e nós com os nossos, vamos desalojar os jagunços do coronel que invadiram a roça de um companheiro nosso, puseram fogo na casa e ameaçaram matar a família inteira! Mas primeiro vamos comer (ibidem: p.18).

Boal (ibidem) diz que perderam o apetite. Tentaram explicar o mal entendido e disseram a verdade; os fuzis eram cenográficos, não armas de guerra:

- Fuzil que não dão tiro? Então para que é que serve?
- Para fazer teatro. São fuzis que não disparam. Nós somos artistas sérios, que dizemos o que pensamos, mas os fuzis são falsos.
- Se os fuzis são de mentira, pode jogar fora, mas vocês é gente de verdade, eu vi vocês cantando para derramar o sangue, sou testemunha. Vocês são de verdade, então venham com a gente assim mesmo, pois temos fuzis para todo mundo (ibidem).

Os atores, em pânico, explicaram então que não sabiam atirar e que se fossem juntos seriam estorvos e não ajuda.

-Então aquele sangue que vocês acham que a gente deve derramar é o nosso, não é o de vocês?

-Porque nós somos verdadeiros sim, mas somos verdadeiros artistas e não verdadeiros camponeses... Virgílio volta aqui, vamos continuar conversando... Volta... (ibidem: p.19).

O autor (ibidem) conta que na mesma época Che Guevara tinha dito uma frase que soaria como uma epifania: “Solidariedade é correr o mesmo risco”. Depois desse encontro, ele afirmou que nunca mais trabalhou com peças “conselheiras” (ibidem), criando a modalidade de Teatro do Oprimido mais disseminada no mundo. “Teatro-Foro”. Vejamos:

Foi assim que nasceu o teatro-foro. Foro, porque no teatro popular em muitos países da América Latina é muito comum que os espectadores reclamem um “foro” ou debate no fim dos espetáculos. E neste novo gênero o debate não vem no fim: o foro é o espetáculo. O encontro entre espectadores que debatem suas ideias com os atores que lhe contrapõem as suas. De certa forma, uma profanação: profana-se a cena, altar onde costumeiramente oficiam apenas os artistas. Destroí-se a peça proposta pelos artistas para juntos, construir outra. Teatro, não didático no velho sentido da palavra e do estilo, mas pedagógico no sentido de aprendizado coletivo (ibidem: p.22).

É nesse sentido, que retomamos a reflexão sobre a ética dionisíaca. A ruptura com a lógica de acomodação dos espectadores de forma passiva nos teatros seria, em todos os casos, já uma divina profanação na concepção do *homo dionysiacus*, daquele que num devir divino, transgrede o ordenamento social e moral? Ou a institucionalização do *espect-ator* teria engessado a dança de Dioniso, criado um novo ordenamento político para o qual talvez seja preciso produzir desestabilização? A partir da reflexão aqui colocada e das sedução apolíneas, que sempre vigoram como forças ativas, sente-se que a *centelha divina* pode ser a expressão, às vezes, não da ruptura do métron e das interdições sociais limitantes, mas uma nova face de um novo catequismo, de um messianismo salvador, da libertação daqueles que estão iludidos com as sombras projetadas na parede da caverna platônica.

A *emancipação* proposta por Rancière (2012) questiona

a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, tal como aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema

com o poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhe é proposto (idem: p.17).

O autor (ibidem), apesar disso, considera que o esforço de subverter a distribuição dos lugares produziu bastante enriquecimento da performance teatral, mas que a redistribuição dos lugares é bastante diferente da exigência que o teatro tenha como fim a reunião de uma comunidade que ponha fim à separação do espetáculo: “a primeira implica a invenção de novas aventuras intelectuais; a segunda, uma nova forma de dar aos corpos seu lugar comungatório” (ibidem: p.19). Por fim, retoma a discussão sobre *igualdade das inteligências* no sentido da ligação dos indivíduos, mas não como comunidade. Mesmo separados uns dos outros podem intercambiar aventuras e o poder de todos para desenhar sua singularidade. Defende a “capacidade dos anônimos, a capacidade que torna cada um igual a qualquer outro. Essa capacidade é exercida através de distâncias irreduzíveis, é exercida por um jogo imprevisível de associações e dissociações”( ibidem: p.21).

Contudo, devemos ponderar também, como aponta Lehmann (2009): necessariamente o alívio de um público deveras cansado da eterna desconstrução, pela concepção do teatro como *comunicação* e atento à harmonia com o público, operado por teatrólogos mais jovens que objetivam a aceitação por temor às posições realmente arriscadas, pode conduzir a uma teatralidade que permanece abaixo dos seus potenciais artísticos e políticos (idem: p.6).

Cabe deixar as forças ativas dessa reflexão operarem ou não no seio das experiências psicodramáticas e teatrais. Desestabilizar as posições políticas em suas perspectivas messiânicas e seus dispositivos tutelares com o público é, de certa forma, uma riquíssima fonte de oxigênio para continuarmos caminhando, descortinando paisagens e inventando passos da dança dionisíaca da vida.

O caminho que se abriu a partir daí, da crise com os grandes sistemas de agregação e revolução social, com imagem transposta para a teatralidade, foi pensar a possibilidade de decodificação e escape da lógica de representação dos conflitos, no caminho de fortalecimento de elementos que Deleuze (2012) chama de *sub-representativos*, que produzam variação e não solução. Para isso podemos pensar a

sociatria moreniana e a política no teatro a partir da distinção entre “maior” e “menor”, entre o que chamou de “fato majoritário” e “devir minoritário” (idem: p.16).

#### 4.3 O devir minoritário no teatro

O desafio que se aponta é a possibilidade de pensar um psicodrama de ethos dionisíaco, que, a essa altura, podemos pensar como um ethos que pode resistir à subordinação da produção de diferença à identidade. Para tanto, utilizaremos o pensamento de Deleuze (ibidem) sobre a análise da peça teatral de Carmelo Bene<sup>25</sup>; *O manifesto de menos*, como intercessor para pensar o “menor” no psicodrama. O autor (ibidem) defende que a originalidade de Bene estaria em “submeter autores considerados maiores a um tratamento de autor menor para reencontrar suas potencialidades de vida e pensamento” (ibidem: p.15).

Na teatralidade psicodramática, o *realismo dramático*, entendido aqui como representativismo que intenta reproduzir a textualidade, a coerência advinda da ilusão de repetir o momento do acontecimento com suas falas, personagens, temporalidade e espacialidade, é transposto pelo que, em níveis estéticos, se aproximaria de uma espécie de *surrealismo* ou *realidade fantástica*. Deleuze (ibidem), em análise do teatro de Carmelo Bene, considera que sua inovação está em fazer releituras críticas de grandes autores, como Shakespeare, subtraindo alguns dos seus elementos. Vejamos um exemplo citado por ele:

Ele amputa Romeu, ele neutraliza Romeu na peça originária. Então toda a peça, porque lhe falta um pedaço, não arbitrariamente escolhido, vai talvez oscilar, girar sobre si mesma, colocar-se em outro lado. Se você amputar Romeu, vai assistir a um surpreendente crescimento de Mercúcio, que era apenas uma virtualidade na peça de Shakespeare. Mercúcio morre rápido em Shakespeare, mas em CB ele não quer morrer, ele não pode morrer, ele não consegue morrer, visto que vai constituir a nova peça (ibidem: p.28).

Outro fator apresentado pelo autor (ibidem) é sobre a constituição do personagem no próprio palco, enquanto ele manipula objetos, acessórios que terão seus

---

<sup>25</sup> Segundo Deleuze (ibidem), Carmelo Bene (1937-2002) foi dramaturgo, ator, encenador e cineasta. Nascido em Campi Salentina (Lecce), partiu para Roma com o objetivo de estudar canto, mas logo se sentiu atraído pelo teatro. Passou um ano na Academia dell’Arte Drammatica e em seguida montou sua própria companhia, o Teatro Laboratório. (...) As características mais relevantes de sua obra são o intercâmbio entre ato e autor, o particular interesse por autores desconhecidos e a atenção concedida ao som e as imagens. Marcada pela releitura crítica de clássicos como Hamlet e Ricardo III, a obra de Bene não se restringe ao teatro, espalhando-se pela literatura, música e cinema (p.27).

destinos durante o processo de nascimento, crescimento, balbucios, da fabricação da personagem a partir de suas variações:

Esse teatro crítico é um teatro constituinte, a Crítica é uma constituição. O homem de teatro não é mais um ator, autor ou encenador. É um operador. Por operação deve-se entender o movimento da subtração, da amputação, mas já recoberto por um outro movimento, que faz nascer e proliferar algo de inesperado, como uma prótese (ibidem: p.29).

Entendemos que esse “teatro-experimentação” (DELEUZE, ibidem: p.28), pode interceder e trazer produções enriquecedoras para o entendimento do teatro da espontaneidade, no sentido de escapar à reprodução mimética da história contada por um protagonista, amputando o texto ou sua parte, elucidando outra, abrindo às margens da variação para invenção de outros significados e sentidos daquela história na vivência de uma determinada pessoa ou grupo. Decerto, a saúde mental que Moreno intentou produzir com o psicodrama feito com psicóticos, não podia estar restrita à organização, espacialização e temporização da ação dramática, mas para além: o desvio dionisíaco da clínica, talvez se afinasse mais com a expressão de uma criação variante, associada à dissociação, como se abrisse espaço para que as neuroses e psicoses (estados que muitas vezes aprisionam o corpo pulsando vida na contração), pulsassem vida também na expansão.

Como visto, nas origens do teatro do qual o psicodrama é herdeiro, há, quase sempre, o empoderamento do protagonista que fala em nome de outrem. Há o elogio à representação, daquele que falava, outrora, em transe dionisíaco, com os outros, para aquele que no teatro, passa a falar para os outros, sobre os outros e em nome dos outros. A própria imagem da política representativa. Mas Deleuze (ibidem) convida o teatro e, por desdobramento, o Psicodrama, a uma experiência de ethos dionisíaco; de fissurar o método para deixar passar os fluxos outrora aprisionados, repensando o empoderamento do protagonista nos palcos contemporâneos, pois, o que Bene subtrai são os elementos de poder da personagem, aquilo que representa um sistema do poder:

Romeu como representante do poder das famílias, o Senhor como representante do poder sexual, os reis e príncipes como representantes do poder de Estado. E são os elementos do poder no teatro que asseguram ao mesmo tempo a coerência do assunto tratado e a coerência da representação em cena. É ao mesmo tempo o poder do que está representado e o poder do próprio teatro. Neste sentido, o ator

tradicional tem uma cumplicidade antiga com os príncipes e os reis, e o teatro com o poder. O verdadeiro poder do teatro não é separável de uma representação do poder no teatro, mesmo que seja uma representação crítica. [...]. Quando ele escolhe amputar os elementos de poder, não é apenas a matéria teatral que ele muda, é também a forma do teatro, que cessa de ser “representação”, ao mesmo tempo em que o ator cessa de ser ator. Ele dá livre curso a outra matéria e a outra forma teatrais, que não teriam sido possíveis sem essa subtração. (ibidem: p.32-33).

A escolha de entortar o caminho do psicodrama em direção à crítica deleuziana sobre o teatro de devir menor de Carmelo Bene, está longe de ser uma tentativa de filiação de uma a outra, mas de um caminho de aliança. Se o psicodrama conserva modelos ainda da modernidade, talvez o potencialize estar aliado a pensadores que já subvertem o teatro contemporâneo. Se Moreno considerou a expressão da desestabilização da loucura dos atores no palco, com o intuito de *estabilizar* seus pacientes, a utilização da desestabilização dos normóticos, no sentido de fabricar novas potencialidades no teatro, desequilibrando-o através da correlação de forças e formas não representativas, em sua dança dionisiaca de estabilizações provisórias, pode ser um novo caminho para se pensar o teatro da espontaneidade.

Moreno (2006), no caso conhecido como o *Drama de Carl Meyer*, convidou um ator que representava Zaratustra a deixar o grande papel e exercer seu pequeno papel. Certamente para ele, como o texto pré-definido eliminaria a criaturgia de Meyer, ele o convida a *amputar* todo o seu personagem e agir de acordo com suas próprias forças. Para ele,

era um insulto a Zaratustra, grande profeta, ser representado de uma forma tão distorcida por um homenzinho como Carl Meyer. Era também um insulto ao próprio Carl Meyer, que tinha um psicodrama próprio para ofertar, mas que omitia ao representar o papel de Zaratustra. Isso era uma ofensa ao princípio de Identidade. Os atores abandonavam seus papeis teatrais e os espectadores abandonavam seus papeis de espectadores passivos. Ator e espectador eram levados de volta ao seu eu real. Quando meu ataque terminou, o recinto ficou vazio, e eu conduzi o teatro à sua finalidade lógica (idem: p.40).

Decerto, apenas a citação supracitada nos daria elementos de análise para tensionar variações suficientes para uma nova dissertação, especialmente pela ideia de “finalidade lógica”, que parece produzir já um paradoxal bloqueio no ethos dionisiaco moreniano. Para avançar no amadurecimento político dos conceitos de espontaneidade e

criação, podemos talvez distorcê-los dos seus regimes funcionais, do lócus cerebralizante, de produção de identidades rígidas, que Moreno denominava conservas culturais.

Deleuze (2010) considerava os autores menores, os que davam as verdadeiras obras-primas, que não interpretavam seu tempo: “Não é nem o histórico nem o eterno, mas o intempestivo. E um autor menor é justamente isso: sem futuro nem passado, ele só tem um devir, um meio pelo qual se comunica com outros tempos, outros espaços” (idem: p.35).

E continua:

Não se trata de uma antiteatro, de um teatro dentro do teatro, ou que nega o teatro etc.: Carmelo Bene sente repulsa pelas fórmulas ditas de vanguarda. Trata-se de uma operação mais precisa: começa por subtrair, retirar tudo o que é elemento de poder na língua e nos gestos, na representação e no representado. [...]. Então retira-se ou amputa-se a história, por que a História é o marcador temporal do Poder. Retira-se a estrutura, porque é o marcador sincrônico, o conjunto das relações entre invariantes. Subtraem-se as constantes, os elementos estáveis ou estabilizados, por que eles pertencem ao uso maior. Amputa-se o texto, porque o texto é como a dominação da língua sobre a fala e ainda dá testemunho de uma invariância ou de uma homogeneidade [...]. Mas o que sobra? Sobra tudo, mas sob uma nova luz, com novos sons, novos gestos (ibidem: p.41-42).

Assim, o exercício da criaturgia pode se dar, contemporaneamente, em formatos provisórios, não em regimes de identidade individuais; *eu real*, mas em pequenas zonas de identidade: *eus provisórios*. Como, por exemplo, o ator-operador, operando as ditas *amputações* de Zaratrusta, fabricando suas *teses-balbucios* e/ou, especialmente no psicodrama, com Carl Meyer ou qualquer outro paciente ou autor-ator de sua própria história fabricando-se, subtraindo elementos outrora grandes de si mesmo, elementos estáveis de poder, submetendo-se a riscos e rumo a paisagens inconclusas, a territórios existenciais plenos de incompletude.

No desempenho de um papel, um ator pode experimentar um devir minoritário no teatro à medida que constrói seu personagem amputando de si a lógica tradicional do *ser*, do corpo identitário, familiar, histórico, idêntico a si mesmo, abrindo espaço para a lógica-fluxo do corpo desejante: o personagem não é mais um *ser*, mas uma passagem instável: a personagem se torna um *querer*!



## 5. Aplausos mudos, vaias amplificadas ou a morte-vida do Corpo sem Órgãos

Choro o destino das sereias  
E o desatino do astrolábio  
Choro saber que o homem sábio  
Pode morrer se não souber nadar  
Choro contigo e parto  
Nas ondas vagas incertas  
As nossas velas abertas  
São ferramentas do caos  
Chore comigo barco  
A sina de todas as naus

(CÉSAR, 1999)

A fuga ao clichê, apesar de fuga, não em contradição, é antes uma luta. Há sempre um canto mórbido, herança de Thânatos, ou da serpente que tirou do homem o paraíso e o revestiu de folhas da árvore da culpa.

Havia uma sede do clichê de fazer a dissertação em atos, cenas, personagens, paisagens certas e dramáticas. Mas o vinho que a magia dionisiaca fez brotar do chão seco, verteu o corpo em dança e escrita embriagada de certa mania intempestiva, mas de dor d'alma. Uma das faces caleidoscópicas de Dioniso era a face da morte e ela se presentificou todo o tempo.

Essa dissertação foi feita de perdas. Fugi do clichê, mas atraí uma narrativa dramática, ainda que não-trágica, para o meu destino. No transcorrer dessa escrita, ganhei o saboroso tempo das horas, pois não saberia da paz sem a literatura, mas perdi grandes segundos da minha vida: minha segunda mãe e minha segunda filha.

A primeira perda, trouxe a doce melodia do passado, da memória e do ressentimento que teimou em pulsar resignado. Minha avó materna deixou tatuadas as marcas das suas mãos artesãs na memória eterna das minhas tardes artísticas de infância. Meus olhos não descansam da imagem dos bastidores de uma peça na qual um homem negro confeccionava asas para o seu próprio voo. Nossa vida foi feita de tanta dança, num só corpo sem organismos, mas tive de repousar quieto, na triste contemplação da dança silenciosa dos seus órgãos que falam.

Pouco tempo depois, perdi a minha segunda filha um dia depois de conhecê-la. Experimentei algo para qual nunca houve identidade na minha língua, nem em nenhuma língua que eu tenha conhecido. Filho que perde o pai tem a identidade de órfão, mas não

há nome para a ordem inversa. A perda fez nascer um sentimento que nunca sonhara ter: saudade do porvir. Descobrirá há pouco, ainda na primeira perda, que saudade não é falta, mas presença daquilo que se foi na ausência. E senti, assim, saudades do futuro que já não mais teria, de todos os parques e de todos os “sims” subversivos, transversais, que daria em meu dionisismo paterno. Mas pude descansar no colo da mãe africana que habita meu sangue: em Moçambique não há palavras para denominar o futuro, a previsão é coisa de quem afastou a cabeça do resto do corpo. Do futuro não se fala, pois ele é o território sagrado e quieto da esperança. Sem futuro, onde caberia a utopia? Reside no sentimento perplexo desse agora, no qual caminham ou repousam os nossos pés descalços.

Contudo a presença do maldito acima, também guarda a presença infalível da estética trágica: em paradoxo dionisiaco, meu corpo-subjetividade precisou da morte para começar a deixar morrer nele, a partir da pele, os binarismos, os purismos teóricos herdados dos antepassados que viram dividido o mundo em um muro físico. Um concreto que emitia ressonância magnética, impregnando de dupla hegemonia e macrologia a parte visível do planeta e do pensamento representado em estética, ética e política.

A questão é que o pensamento é também constituído de passado, não só de passagens. O pó sílico e clinicamente intoxicante dos restos do muro de Berlim foram enterrados, jazidos sob nossos órgãos. Obnubilando, os ares do pulmão, se o houve, para não restar fôlego de utopia. Quando atentamos a uma só parte do corpo, é alta a possibilidade dela estar doente. A saúde é feita do esquecimento das partes e a vida feita do esquecimento da saúde. Um dia acordaremos cansados de falar da saúde pública, da coletiva e só, quiçá, desejar saúde a quem espirra: falaremos somente da vida ou da morte que expandiu esse sentimento de sermos vida.

Por que não caminhar com a cabeça, cantar com o sinus, ver com a pele, respirar com o ventre, Coisa simples, Entidade, Corpo pleno, Viagem imóvel, Anorexia, Visão cutânea, Yoga, Krishna, Love, Experimentação. Onde a psicanálise diz: Pare, reencontre o seu eu, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso Corpo sem Órgãos (CsO), não desfizemos ainda suficientemente o nosso eu. Substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação. Encontre seu corpo sem órgãos, saiba fazê-lo, é uma questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí que tudo se decide (DELEUZE & GUATARRI, 1996: p.11).

Onde o fluxo inorgânico de morte opera nesta dissertação, faz viver uma aliança com o infinito, com aquilo que a vida tem de variância e produção de diferença.

O CsO é o que resta quando tudo foi retirado. E o que se retira é justamente o fantasma, o conjunto de significâncias e subjetivações. A psicanálise faz o contrário: ela traduz tudo em fantasmas, comercializa tudo em fantasmas, preserva o fantasma e perde o real no mais alto grau, porque perde o CSO (idem).

Sem que se saiba ao certo, nas palavras supracitadas dos autores, que se querem viver na força dos sopros de quem as leem e se fazem morrer no ressentimento de ser o avesso freudiano, pode coexistir, no tempo do agora, a ressonância paralela de um psicanalista que se embriaga de variância, de desvio, de clinamen e faz dançar os dedos também cansados no teclado inexistente para o entusiasmo criador.

Podemos cantar, renascendo Artaud e o *Juízo de Deus*, que “o organismo não é o corpo, mas um estrato que se sobrepõe ao CsO e o impõe acumulação, coagulação, formas, funções, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil” (ibidem: p.21). “O CsO é desejo, é ele e por ele que se deseja. [...] O desejo vai até aí: às vezes desejar seu próprio aniquilamento, às vezes desejar aquilo que tem o poder de aniquilar” (ibidem: p.28).

Ao contrário do que pensara Moreno, há potência de vida na morte das palavras feitas conserva. A imobilidade do leitor e do espectador pode ser falsa como a tática do salto da pulga, que pode passar dias imóvel, no seu limiar metabólico, alimentando-se de quietude, à espreita da presa que a fará operar o seu salto para a vida.

Um CsO é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam. Mas o CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. [...] Ele é a matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade = 0, mas nada há de negativo neste zero, não existem intensidades negativas nem contrárias. Matéria igual a energia. Produção do real como grandeza intensiva a partir do zero. Por isso tratamos o CsO como o ovo pleno anterior à extensão do organismo e à organização dos órgãos, antes da formação dos estratos. O ovo intenso que se define por eixos e vetores, gradientes e limiares, tendências dinâmicas com mutação de energia, movimentos cinemáticos com deslocamentos de grupos, migrações (ibidem: p.13-14).

A culpa é composta de utilidade e passado, tem o desenho do organismo. Quando se descasca o ovo para a ave nascer mais fácil, algo se perde na ausência das forças que se fariam. O pássaro morre para não querer nascer da fraqueza e da culpa alheia. A mutação, fonte primogênita da evolução da vida, nasce do erro biológico, da morte da expectativa. A espontaneidade, fonte primordial da criação, é feita de erros e de errância: morte dos caminhos falidos, outrora traçados. Onde houver em nós uma aldeia onde fora proibida a tristeza e governar a culpa, onde houver uma saudade inevitável de Deus, deixemos cair a noite para podermos, infantis, pintar as estrelas e preencher os céus de nosso vazio.

## 6. REFERÊNCIAS

- AGUIAR, M.. **O teatro terapêutico: escritos psicodramáticos**. Campinas, SP: Papirus, 1990.
- ALVES, R. **Filosofia da Ciência: introdução ao jogo e a suas regras**. São Paulo: Loyola, 2001.
- ANTUNES, A. (compositor). **Qualquer**. Em Ao vivo no estúdio [Arnaldo Antunes, artista]. São Paulo, 2007.
- ARISTÓTELES. **A arte poética**. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 1988.
- ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BOAL, A. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- \_\_\_\_\_. **O arco-íris do desejo: o método Boal de teatro e terapia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- BRANDÃO, J. S. **Teatro grego: tragédia e comédia**. Petrópolis: Vozes, 2002.
- BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Atenção à Saúde. Política Nacional de Humanização da Atenção e Gestão do SUS. **Clínica ampliada e compartilhada**. Brasília: MS, 2009.
- BRECHT, B. **Estudos sobre Teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- CÉSAR, C. (compositor). **O barco**. Em Mama Mundi [Chico César, artista]. Rio de Janeiro, 1999.
- COUTO, M. (Romance). **O outro pé da sereia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- DELEUZE, G. **Sobre teatro: Um manifesto de menos; O esgotado**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- \_\_\_\_\_. Os intercessores. In G. Deleuze. **Conversações (1972-1990)** (1a ed.). Rio de Janeiro: 34 Letras, 1992. p. 151-168.
- \_\_\_\_\_. 28 de novembro de 1947 - Como criar para si um corpo sem órgãos. In G. Deleuze. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. p. 9-29.
- FREIRE, C. A. **O corpo reflete o seu drama: somatodrama como abordagem psicossomática**. São Paulo: Ágora, 2000.

FONSECA, J. **Psicodrama da Loucura: correlações entre Buber e Moreno**. São Paulo: Ágora, 2008.

FORTUNA, M. **Dioniso e a comunicação na Hélade: o mito, o rito e a ribalta**. São Paulo: Annablume, 2005.

GUATARRI, F. **As três ecologias**. Campinas, SP : Papirus, 1990.

HOLANDA, L. B. de. (Direção). Pierre Fatumbi Verger, mensageiro entre dois mundos. Vídeo. Apresentação e narração: Gilberto Gil. Direção de fotografia: César Charlone. Roteiro: Marcos Bernstein. Trilha sonora: Naná Vasconcelos. Conspiração Filmes/Gegê Produções/GNT Globosat. Documentário em 35 mm, 80 min., 1998.

LEHMANN, H.T. Teatro Pós-dramático e Teatro Político. São Paulo, 2003. Disponível em [www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57114](http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57114). Acesso em 16 jan. 2014.

\_\_\_\_\_. **Escritura política no texto teatral: ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

MARINEAU, R. F. **Jacob Levy Moreno 1889 – 1974: pai do psicodrama, da sociometria e da psicoterapia de grupo**. São Paulo: Ágora, 1992.

MORENO, J.L.. **O teatro da espontaneidade**. São Paulo: Summus Editorial, 1984.

\_\_\_\_\_. **As palavras do Pai**. Campinas: Editorial Psy, 1992 a.

\_\_\_\_\_. **Quem sobreviverá? Vol1**. São Paulo: Dimensão, 1992 b.

\_\_\_\_\_. **Psicodrama**. São Paulo: Cultrix, 1997.

\_\_\_\_\_. **Psicoterapia de grupo e Psicodrama**. Rio de Janeiro: Ed. Mestre Jou, 1999.

\_\_\_\_\_. **Psicodrama: terapia da ação e princípios da prática**. São Paulo: Daimon, 2006.

\_\_\_\_\_. **Autobiografia**. São Paulo: Summus Editorial, 2014.

MITRE, S. M. Metodologias ativas de ensino-aprendizagem na formação profissional em saúde: debates atuais. *Ciência & Saúde Coletiva*, 13(2), p. 2133-2144, 2008.

NAFFAH NETO, A. **A Psicoterapia em busca de Dioniso: Nietzsche visita Freud**. São Paulo: EDUC/Escuta, 1994.

NOSSA música. Direção: Jean-Luc Godard. Fotografia Julien Hirsch. [S.l.]: Imovision, 2005. 1 DVD (80 min), NTSC, color. Título original: Notre musique.

NUDEL, B. W. **Moreno e Hassidismo: princípios e fundamentos do pensamento filosófico do criador do psicodrama**. São Paulo: Ágora, 1994.

Passos, E.; & Barros, R. B. A construção do plano da clínica e o conceito de transdisciplinaridade. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, 16(1), p. 71-79, 2000.

PASSOS, E. Por uma clínica do social: relações entre a esfera pública e a esfera privada na psicologia. In Guareschi, N. M. F. (Org). *Curso de extensão*. Porto Alegre: PUCRS, 2002.

PASSOS, E.; BARROS, R. B. Clínica e biopolítica na experiência do contemporâneo. *Psicologia Clínica Pós-Graduação e Pesquisa (PUC-RJ)*, v.13, n.1, 89-99. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2001.

PAVIS, P. (2005). **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

Rodrigues, H. B. C. Intercessores e Narrativas: Por uma Dessujeição Metodológica em Pesquisa Social. *Pesquisas e Práticas Psicossociais* 6(2), São João del-Rei, agosto/dezembro 2011.

ROUBINE, J-J. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SPOLIN, V. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

TRABULSI, J.A.D. **Dionisismo, poder e sociedade: na Grécia até o fim da época clássica**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

\_\_\_\_\_. Crise social, tirania e difusão do dionisismo na Grécia arcaica. In: *Revista de História*, nº116, p.75-104, 1984.

VASCONCELLOS, J. A filosofia e seus intercessores: Deleuze e a não-filosofia. *Educ. Soc.*, Campinas, vol.26, n. 93, p.1217-1227, 2005.

VERNANT, J-P; NAQUET, P.V. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 1999.